UBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

114

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

HISTOIRE DU THÉATRE

vol. 7
1955

I

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR
Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Président honoraire : Jean-Gabriel Prod'homme.
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture.)

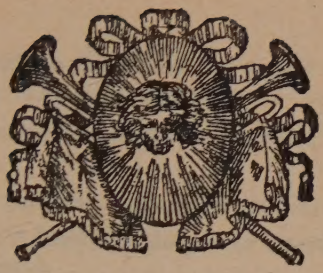
REVUE DE LA SOCIÉTÉ

D'HISTOIRE DU

THÉATRE

SEPTIÈME ANNÉE

I



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

SEPTIÈME ANNÉE

I

MCMLV

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922, par CAMILLE MALLARMÉ..... 7

Les plus anciens comédiens français connus, par PIERRE SADRON..... 38

L'éclairage dans les théâtres. par JACQUES NICOLLE..... 44

Lettre du Comité d'Administration de la Comédie Française au Vicomte Chaptal..... 44

Rapport sur l'éclairage des théâtres, par E. MASCART.... 45

Notes et documents pour servir à l'histoire du Cirque d'Hiver, par TRISTAN RÉMY..... 58

COMMUNICATIONS

La circulation comique :

I. — En Picardie, par JEAN NATTIEZ..... 65

II. — En Bretagne..... 69

Edouard Du Puy, le Don Juan nordique, par PAUL BOURNONVILLE..... 70

VIE DE LA SOCIÉTÉ

Nos entretiens :

I. — Hommage à Tchékhov..... 74

II. — Le Musée-Théâtre de Drottningholm..... 75

Nos émissions..... 76

NOTES ET INFORMATIONS

Dictionnaire des Comédiens français (XVII[e] siècle)..... 77

Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle..... 77

Conférence Internationale d'Histoire du Théâtre, Londres, 17-23 juillet 1955..... 78

LIVRES ET REVUES

AUTRICHE : Josef Gregor : *Der Schauspielführer* (Maurice Gravier)... 80

FRANCE : Dussane : *Molière à la scène.* Charles Dédéyan : *Le thème de Faust dans la littérature européenne* (L. Ch.). Jean Pommier : *Aspects de Racine* (Pierre Mélèse). Tristan Rémy : *Jean-Gaspard Deburau.* André Billy : *Les Frères Goncourt.* Louis Jouvet : *Quatre lettres à Jacques Copeau, septembre* 1915 - *février* 1916. Marcel Doisy : *Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'Art* (Léon Chancerel). *Le Théâtre dans le Monde. L'Illustre Théâtre. Théâtre de France* (Léon Chancerel)..... 80

GRANDE-BRETAGNE : Leslie Hoston : *Shakespeare's Curtain theatre identified* (H. L.)..... 86

ITALIE : Anton-Giulio Bragaglia : *Pulcinella.* Vito Pandolfi : *Antologia del grande attore. La Commedia dell'Arte* (Léon Chancerel)..... 87

POLOGNE : *Le Cid, trois traductions* (Léon Fail)..... 88

MUSIQUE ET DANSE : Ivor Guest : *The Romantic Ballet in England.* Hugh Fischer : *Alicia Markova.* Mgr. Jobil : *Le Ballet des Six - El Baile de los Seisses.* C. W. Beaumont : *Ballets of To-Day.* Claude Baignères : *Ballets d'hier et d'aujourd'hui.* Françoise Reiss : *Sur la pointe des pieds.* A. et Ch. Black : *The Ballet Annual.* Richard Buckle : *The Adventures of a Ballet critic*..... 89

BIBLIOGRAPHIE n^os^ 1 à 599 (R.-M. Moudouès)..... 92

COMMENT
LUIGI PIRANDELLO
FUT RÉVÉLÉ AU PUBLIC PARISIEN
LE 20 DECEMBRE 1922

Nous devons à l'obligeance de Madame Camille Mallarmé les pages qu'on va lire. Elles sont extraites des « Témoignages inédits » dont Madame Camille Mallarmé prépare la publication. Nous la prions d'accepter nos vifs remerciements.

I

Au début de mai 1922 *à Rome, Camille Mallarmé et son mari Paolo Orano reçoivent la première visite de Luigi Pirandello, au dernier étage du magnifique Palazzo Altieri où ils étaient installés* (1). *Paolo Orano et Pirandello se connaissaient depuis vingt ans alors que jeunes professeurs de philosophie ils collaboraient à une même revue littéraire.*

En ce début de mai 1922 où il vint me voir, Pirandello, écrivain déjà illustre, enseignait encore dans un « magistero » de jeunes filles. La ruine soudaine de son père l'avait obligé d'un jour à l'autre à gagner sa vie, sans toutefois abandonner la littérature qui représentait la seule évasion libératrice de sa sombre existence. Sombre, parce que, sous le coup de la banqueroute, sa femme avait perdu la raison. Et Pirandello, trop généreux pour consentir à l'interner, pendant des années la garda près de lui, partageant ses discours de démente comme des raisonnements normaux, afin qu'elle se sentît *moins seule*. Mais pour les enfants devenus grands, surtout dès que la fille sortit du collège, la situation devint intenable; et en 1919 le père s'était enfin décidé, avec remords, à éloigner sa malade dans une maison de santé. Ce drame

(1) « *Étrange installation* » écrit Camille Mallarmé, *j'avais divisé un local trop vaste avec d'anciens voiles des Indes très beaux très amples qui descendaient jusqu'au plancher et créaient une illusion de studio et dès l'arrivée un vaste salon-bibliothèque.* Pirandello félicita Camille Mallarmé pour son talent de « *metteuse en scène* ». Il aima ce grenier où, disait il « *ces voiles flottant rendaient irréel jusqu'au massif palais* ». Il y revint souvent.

intime l'isolait de tout, et de tous. Très peu enclin à parler de lui-même, Pirandello préférait de beaucoup le silence aux banalités et à la fausse compassion. Mais la solitude si stricte où il se confinait ne manquait pas, non plus, d'un certain désespoir... Si je me permets d'évoquer cette longue douleur qu'il nous confia, ce jour-là, presque à mi-voix, avec une réserve de grande race, ce n'est certes point par indiscrétion. Mais afin de préciser à quelle source de vive souffrance cet homme qu'on croyait uniquement « cérébral » puisait l'émotion frémissante qui se discerne sans peine sous l'impassibilité voulue de ses pièces.

Le public d'alors, même ses collègues de lycée, ignoraient tout de ce drame étrange; la presse n'y faisait aucune allusion. Si prompt à polémiser avec les écrivains sur ses innovations de travail, Pirandello n'accordait à personne le droit de s'immiscer dans sa vie intime.

Sa vocation pour le théâtre datait à peine d'une dizaine d'années. Il avait commencé par publier plusieurs volumes de nouvelles et trois romans, dont le dernier, *Feu Mathias Pascal*, développait la thèse qu'il devait illustrer maintes fois sur la scène : celle du conflit permanent entre la volonté libre et la personnalité sociale. Facilement, Pirandello reprenait l'une ou l'autre de ses nouvelles pour les transformer en comédies : avec un instinct du dialogue, une verve, et une maîtrise scénique qui enthousiasmaient le public. Mais si chacune de ses pièces faisait salle comble, plusieurs critiques notoires, exaspérés par cette intelligence qu'ils comprenaient mal, s'acharnaient à ridiculiser l'œuvre en bloc, accusant le dramaturge d'ignorer toutes les « traditions » théâtrales. De fait, le ton toujours juste, les personnages échappant aux « types », aux préjugés conventionnels, un respect sincère pour les femmes (si maltraitées d'habitude), tout faisait de ce théâtre de pensée une négation à peu près constante du vieux répertoire italien, aussi bien vériste, que super-lyrique, ou romantique. Désorientés, les opposants ne savaient reprocher à l'improvisateur que ses « jeux cérébraux », sa « folie-base ». Pirandello supportait leur hargne avec son humour cruel, n'hésitant guère à restituer coup pour coup dans les polémiques, — durement, en véritable Sicilien. D'ailleurs, jamais guerre de journaux n'exerça moins d'influence sur une œuvre, ni sur le public. Mis en valeur par des dons uniques, les « jeux cérébraux » continuaient à naître avec une rapidité stupéfiante, applaudis fougueusement d'un bout à l'autre de la

péninsule. J'avais assisté moi-même, à Rome, à une représentation de *Cosi è* (*se vi pare*) (*A chacun sa vérité*), au milieu d'un parterre de petits bourgeois très paisibles. A mon extrême surprise, ces gens s'échauffèrent dès les premières scènes et suivirent, haletants, les péripéties mouvementées du drame qui voulait démontrer comment notre réalité, même de cœur, *cesse d'exister* si quelque catastrophe a supprimé, avec les témoins, nos papiers d'identité. Les applaudissements, mais plus encore les discussions passionnées durant chaque entracte, révélaient à quel point les auditeurs avaient admis le paradoxe, et se transformaient à leur insu en comparses de la pièce-énigme, exactement comme jadis le chœur, lorsqu'il épiloguait sur les événements, faisait partie intégrante du drame antique. (Il m'arriva d'évoquer ce rapprochement devant Luigi Pirandello, qui venait de me parler de sa lointaine ascendance grecque. Et je vis ses yeux s'en éclairer de joie).

A l'étranger, Bernard Shaw, le premier épris de son originalité, avait fait donner les *Six personnages en quête d'auteur* à la *Stage Society* de Londres, et le succès avait entraîné le Théâtre Phulton de New-York à l'imiter; maintenant le Canada, la Pologne, Vienne s'agitaient. En Allemagne, Max Reinhardt se préparait, aussi, à mettre en scène les *Six personnages en quête d'auteur*. Seule la France restait à l'écart, indifférente, ou, plus exactement, dans l'ignorance complète de ce phénomène théâtral. Les rares articles consacrés au Sicilien n'avaient intéressé que des cénacles littéraires. L'œuvre dramatique, le nom même de Pirandello demeuraient totalement inconnus du public parisien. Mon humiliation personnelle n'y changeait rien. Sans aucun contact avec la scène française, comment aurais-je pu remédier, de si loin, à une carence qui m'indignait autant comme Française que comme Italienne?

Pirandello ressemblait de manière étonnante à Stéphane Mallarmé, plus précisément à la si vivante photographie que Nadar nous a laissée de Stéphane Mallarmé. Visage ovale aux traits réguliers, yeux perspicaces, souriants, attentifs; — jusqu'à cette barbiche taillée en pointe... Je ne pus retenir une exclamation :

— Vraiment? répondit l'écrivain, surpris. Vous me faites un rare compliment. J'admire Mallarmé comme homme, et je l'admire comme artiste. Mais surtout je lui garde une reconnaissance telle... que je ne saurais presque comment l'exprimer.

— L'avez-vous si bien connu? Moi, j'étais trop petite, je ne l'ai jamais vu, me hâtai-je d'avertir.

— Je parlais de gratitude *intellectuelle*, enchaîna Pirandello, évitant une interrogation superflue. « Je ne connais que ses œuvres. Certains de ses vers sont les plus purs de votre langue. Mais peut-être vous étonnerez-vous, étant si Française, que ma prédilection aille cependant à ses proses. »

Il ajouta pensivement :

— Qui sait si vous les avez jamais lues, ses proses!

J'entrevis en un éclair combien cet homme de cinquante-cinq ans devait me considérer jeune : à peu près de l'âge de ses élèves. Savait-il même rien de mon travail, hors quelques échos de presse sur les conférences? J'affirmai, sincère :

— Non, je ne m'étonne pas. Moi aussi, j'aime les *Divagations*. Mallarmé y domine la mentalité de notre époque plus d'un demi-siècle à l'avance.

— Alors, puisque vous l'avez si bien compris, vous rappelez-vous les pages qu'il consacre à « *l'emblématique Hamlet* » ? Quand le hasard m'a fait lire, assez tard, ses réflexions sur « *ce seigneur latent qui ne peut devenir* », ç'a été pour moi une révélation foudroyante : — la révélation de ce que je pensais depuis toujours. Pensez-y un instant : toute mon œuvre théâtrale n'est, au fond, qu'une complexe descendance d'Hamlet. Ou, pour mieux dire, l'illustration de la phrase de Stéphane Mallarmé : « *cet antagonisme de rêve, chez l'homme, avec les fatalités à son existence départies par le malheur* ».

Ainsi lancée, la conversation nous entraîna très loin. Les *Divagations* ouvertes à la page de Hamlet, Pirandello nous commentait, en technicien, cette prescience si exacte, — incroyable —, de ses futures rêveries de créateur théâtral. Et ce fut alors que, presque sans y songer, il nous raconta son destin... Il va de soi que je ne chercherai pas à résumer des confidences qui naissaient avec la certitude qu'elles allaient mourir entre nous. Si peu bavard, Pirandello fut seul à parler; nous écoutions en silence, profondément émus, ces phrases intenses et douloureuses dont l'humble vérité nous bouleversait.

En 1922, cet homme célèbre vivait encore à l'écart, isolé comme un moine. Ses seuls rapports de société se bornaient à quelques heures de cours par semaine, ou à ses obligations d'auteur de théâtre réduites au minimum. Jamais on ne le rencontrait dans un salon. Lui, qui faisait évoluer et discourir avec tant de naturel les gens du monde sur la scène, — en réalité les ignorait, et les redoutait.

Par respect pour sa famille, il s'était interdit toute liaison féminine. Il se contentait de la compagnie de ses enfants, encore bien jeunes, quoique intelligents. En somme il ne se passionnait guère que pour son travail. Et on le sentait trop seul, triste, si abandonné à certains moments que, malgré la différence d'âges, mon amitié pour lui en devenait presque fraternelle.

Le 17 mai 1922, Camille Mallarmé exprime à Pirandello le désir de révéler son œuvre à Paris.

— Vraiment vous consentiriez à me traduire?

— Si vous m'en jugez capable, répond Camille Mallarmé.

Toutefois elle le prie de lui permettre de choisir seule *la pièce qui lui paraîtrait le mieux convenir au public parisien, dont la fréquentation des « générales » lui avait donné l'expérience. Cependant Pirandello proposa* Cosi è (se vi pare). *« — N'êtes-vous pas d'avis que la pièce la plus significative, j'ose dire* la parabole parfaite *de mon théâtre est* Cosi è (se vi pare) ?

— Plus tard : après votre premier succès ».

... Seul, mon instinct guidait la discussion, ce 17 mai 1922. Je n'avais pas encore lu *Il piacere dell' onestà* qui, sous le titre *La volupté de l'honneur,* devait révéler chez nous le talent si neuf du créateur italien; sans doute aurait-il compris plus vite « mon » point de vue, si j'avais pu lui nommer une de ses comédies qu'il aimait beaucoup... De toutes façons, aujourd'hui encore je pense que le hasard nous a bien servis, lui et moi, en nous permettant de faire connaître *avant tout autre ouvrage,* cette pièce puissante, amère et profonde, assez proche, en réalité, de notre propre tradition théâtrale. La répétition générale du 20 décembre 1922 fut un triomphe pour Pirandello, tout autant pour Charles Dullin, premier interprète, et en fut même un pour la traductrice.

Trente et un ans plus tard exactement, en décembre 1953, un autre artiste intelligent et sensible, Jean Mercure, a pu reprendre avec élan cette même *Volupté de l'honneur* toujours jeune, qui lui assura un interminable succès : à Paris, en province, dans les pays de langue française, trois cents représentations de suite n'épuisèrent pas son attrait. Sur les affiches, Jean Mercure ne craignit point de l'intituler « *Le chef-d'œuvre de Pirandello* ». Mais, existe-t-il *UN* chef-d'œuvre de Pirandello ? Ses meilleurs ouvrages reflètent autant d'aspects de son talent dramatique.

Lorsque les *Six personnages en quête d'auteur* furent représentés par les Pitoëff, au théâtre des Champs-Elysées

(plusieurs mois après la *Volupté de l'honneur*) le nom de l'écrivain était célèbre à Paris, et la curiosité si bien éveillée en sa faveur que la critique et le public lui-même, bien qu'un peu déconcertés, ne cherchèrent qu'à *comprendre*, avec un maximum de sympathie admirative, ce « jeu cérébral » si étrangement beau. Grâce à Dullin, tous connaissaient déjà les dons sans pareils de Pirandello dans l'analyse des caractères et des mystères du cœur. L'ayant adopté, Paris ne craignait donc plus de s'enthousiasmer devant son extraordinaire et un peu déroutant génie inventif... Or, c'était exactement le résultat que, pour lui, j'avais désiré obtenir.

Il ne me reste qu'à préciser, avec les lettres de l'auteur même et celles de Charles Dullin, comment naquit matériellement notre première réussite, dont la plénitude et la rapidité me semblent encore tenir du miracle.

J'avais dû quitter Rome pour me reposer, au début de l'été, dans une campagne idéale aux environs de Sienne. « Me reposer » signifiait laisser travailler enfin ma tête; donc, corriger un roman que l'éditeur attendait, écrire mes chroniques pour différentes revues, achever la lecture critique du théâtre de Pirandello. Et je venais justement de découvrir une pièce d'un rare caractère, dont l'émotion intense m'enchantait, lorsque le courrier du 25 juillet me remit une lettre assez longue, encore plus imprévue. Elle était signée : Charles Dullin.

L'ATELIER
Ecole nouvelle (*Directeur*
du Comédien (*Charles Dullin*
7, *Rue Honoré-Chevalier*
Paris (*VI*e)

Paris, 20 *juillet* 1922.

Madame,

Mon ami Alexandre Arnoux, dont je viens de jouer avec ma compagnie de l'Atelier une traduction de La vie est un songe *de Caldéron, me dit que je puis me recommander de lui pour vous écrire. Il a malheureusement égaré votre adresse, et je confie ma lettre aux bons soins des « Ecrits Nouveaux ». J'espère qu'elle vous parviendra.*

Peut-être n'êtes-vous pas au courant des travaux de « l'Atelier » et il faudrait que je vous en donne une idée avant de vous exposer ma requête.

Dégoûté du théâtre et du monde théâtral, j'ai fondé l'année dernière une école de comédiens, basée sur des méthodes, sinon

nouvelles puisqu'elles datent de l'origine même du théâtre, du moins logiques. En deux mots : au lieu d'apprendre aux élèves des traditions et de les former à l'image du professeur, je cherche à développer en eux l'instinct dramatique par le moyen de l'Improvisation; *au lieu de travailler sur des textes écrits, ils travaillent sur des sentiments. En même temps, je m'efforce de leur donner une culture générale et d'élever leur esprit vers les grandes choses. Le résultat de cela a été qu'assez vite j'ai pu former une petite compagnie intelligente, disciplinée, et qu'après avoir joué successivement du Molière, du Regnard (avec les scènes improvisées),* l'Occasion *de Mérimée, des Intermèdes Espagnols, un essai curieux d'Alexandre Arnoux avec des masques, nous avons pu aborder* La vie est un songe *que nous avons donné au Vieux-Colombier et qui vient d'obtenir un gros succès. J'ajoute, pour excuser cet étalage qui va vous paraître peut-être bien « m'as-tu vu », que tout le mérite en revient à l'œuvre de génie du grand poète espagnol et à la traduction admirable d'Arnoux.*

Nous allons avoir très probablement un théâtre régulier la saison prochaine, et voici où je veux en venir.

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre étude sur « Giovanni Verga ». Dans cette étude, vous faites allusion à son « Théâtre » (1). *Si ce théâtre est de même qualité que ses autres ouvrages, ne serait-il pas intéressant à faire connaître en France où l'on ignore tout de lui? Il arrive qu'un grand romancier soit un homme de théâtre médiocre, et il est dangereux de bâtir sur une pièce avant de l'avoir lue! Mais j'imagine, d'après la couleur extraordinaire qu'il donne à ses personnages, d'après le mouvement de son dialogue, que cela doit être d'une qualité assez rare, surtout s'il a échappé dans cet art à l'influence naturaliste qui a plongé le théâtre en France dans le marasme dont on désespère de le voir sortir...*

Je voudrais donc, Madame, m'en remettre à votre jugement, et que vous me disiez très sincèrement ce que vous en pensez. Si la chose était possible, voudriez-vous dans ce cas vous charger d'une traduction? Je compose en ce moment mon programme et il faudrait que cela puisse se faire assez vite. Si vous jugez qu'il vaut mieux ne pas le révéler comme dramaturge et que vous ayez autre chose à me proposer, j'en serais ravi. Je joue au début de la saison Huon de Bordeaux *d'Alexandre Arnoux, je reprends* La vie est un songe, *je donnerai comme auteurs étrangers :* Le comte Alarcon, *de Grau, et je voudrais avoir une pièce italienne, qui révèle de ce pays quelque chose de solide, et d'une qualité littéraire pouvant voisiner avec les œuvres précédentes.*

---

(1) *Les Ecrits nouveaux* (Tome IX-7) Juillet 1922. « Lettres Italiennes », par Camille MALLARMÉ.

Giovanni Verga, né à Catania (Sicile) en 1840, mort en janvier 1922, auteur de Nouvelles Siciliennes, de petits drames rustiques comme *Cavalleria Rusticana.* Publie en 1881 son chef-d'œuvre *Les Malavoglia* (récit d'une famille de pêcheurs siciliens). Puis un autre roman magnifique : *Mastro Don Gesualdo.* Mais, artiste intransigeant et surchargé de responsabilités familiales, Verga cesse d'écrire 20 ans avant sa mort.

Je vous serais infiniment obligé, Madame, de me répondre, et de me dire si cette proposition peut vous intéresser. En attendant je vous prie, Madame, d'agréer l'hommage de ma respectueuse admiration.

CH. DULLIN.

(*Ch. Dullin*, 177, *boulevard Pereire, Paris* (XVII^e^)

Je confesse aujourd'hui (n'ayant comme excuse que mon absence de Paris depuis plusieurs années) que je ne connaissais guère, à cette époque, la valeur de Charles Dullin. Certains articles, lus çà et là, m'avaient cependant avertie de son effort, et cette lettre si ingénûment sincère m'inspira instantanément sympathie et respect.

Mais surtout la coïncidence, certes providentielle, me troublait. Que l'interprète notoire, en même temps directeur de théâtre, vînt *à la rencontre de mon désir* de faire connaître Pirandello chez nous, n'était-ce pas une incitation à agir?

Encore une fois, je suivis mon instinct; et sans même avertir Pirandello, je répondis à Dullin : qu'il me semblait superflu de ressusciter Verga, alors qu'il existait un autre grand Sicilien, vivant, celui-là, déjà célèbre dans le monde entier, sauf en France, et bien plus moderne, plus profond. Je résumai la pièce que je venais à peine de choisir; ajoutant que j'étais en plein coup de feu de travail personnel sans avoir guère la possibilité de m'en distraire... Mais que je ne pensais pas pouvoir mieux justifier la confiance d'Alexandre Arnoux qu'en indiquant comme auteur Luigi Pirandello, et parmi ses pièces *Il piacere dell' onesta.*

Ma lettre fut mise à la poste de Sienne le 30 juillet; et il faut croire que Dullin n'hésita guère puisque son second message date du 12 août.

L'ATELIER etc. 12 *août* 1922.

Chère Madame,

Je suis enchanté de ce que vous m'apprenez de la comédie de Pirandello. Je compte commencer ma saison le 15 *octobre. Je donnerai d'abord* Huon de Bordeaux *vers la fin d'octobre. Si je pouvais avoir le manuscrit assez tôt, je monterai volontiers tout de suite après « Le plaisir de l'honnêteté ». Je n'ai pas de comédie moderne à mon répertoire, n'ayant rien trouvé d'intéressant, et je serai enchanté de combler cette lacune. Dans tous les cas, dès que je l'aurai, je la mettrai en répétition et elle sera sûrement présentée avant décembre.*

Ce que vous me dites des personnages s'accorde bien avec les éléments dont je dispose. Donc, chère Madame, je compte

sur vous, et comptez sur moi pour monter cette œuvre du mieux que je pourrai.

Elle sera je crois en assez bonne compagnie sur l'affiche. Voici les auteurs que je joue dans la première partie de la saison : Caldéron, Mérimée, Francesco di Castro, Alfred de Vigny, Musset, Racine, Aristophane, - Arnoux, Jacinto Grau, *et...* Pirandello, *comme auteurs modernes.*

Merci, chère Madame, de m'aider ainsi, je m'excuse bien sincèrement du surcroît de fatigue que je vais vous occasionner et je vous prie d'agréer mes très respectueux hommages.

Votre bien dévoué,

CH. DULLIN.

Néronville par Château-Landon
(Seine-et-Marne)

Il semblait en vérité que le subtil comédien eût flairé à distance ce magnifique rôle de Baldovino, qui semblait créé pour lui. Mais moi, je corrigeais avec fièvre un manuscrit auquel je travaillais depuis huit ans, — cet *Amour sans visage* qu'Henri de Régnier avait inclus, par avance, dans sa collection des « meilleurs romans français », et que l'éditeur me pressait d'envoyer à l'impression. Dans la ferveur des dernières retouches, la nécessité de traduire avec tant d'urgence une comédie italienne m'accablait. Mais j'ai toujours considéré une promesse comme un contrat; et comment rêver pour Pirandello une occasion plus inespérée? Je promis donc mon aide à Dullin « *aussitôt que je le pourrais* », et malgré une chaleur d'août infernale, épuisante, j'arrivai à terminer mon roman.

A peine libérée, mon mari décida que j'avais besoin de repos, et m'emmena jusqu'à la nouvelle frontière d'Italie, entre les hautes montagnes du Brenner : une simple course. Au retour, nous bifurquions vers le lac de Garde afin de rendre visite à notre ami Gabriele d'Annunzio, qui se débattait entre la vie et la mort, au grand émoi de tout le pays, après être tombé par accident d'une fenêtre du premier étage.

Ce ne fut donc que rentrée dans mon refuge siennois, la tête rafraîchie par ce changement d'air, que je pus m'occuper de la comédie de Pirandello. A la vérité, je ne pris pas le temps d'avertir l'auteur, tant m'excédait la fatigue d'une lettre supplémentaire. La traduction en elle-même ne présentait aucune difficulté : je la commençai le 6 septembre et elle fut terminée le 19, dactylographiée personnellement, et expédiée le 24.

Dullin la reçut à Paris le 27 septembre et m'en remercia le soir même. Sa lettre où s'exprime une véritable joie pour

l'ouvrage, et, déjà, la fatigue d'une vie surmenée, me prouva en outre qu'un événement était survenu depuis peu : Benjamin Crémieux venait de traduire les *Six personnages en quête d'auteur* que devaient donner les Pitoëff. Et Dullin commentait ainsi la situation :

L'ATELIER
Théâtre Montmartre
43, rue d'Orsel

Paris, 27 septembre 1922.

Chère Madame,

J'ai reçu ce matin votre lettre, et le manuscrit dans la soirée.

Je rentrais fatigué d'une journée trop remplie de démarches ennuyeuses et cependant je n'ai pu résister au désir de la lire tout de suite. Je puis vous dire que quel que soit l'accueil qui lui est réservé par le public et par la presse, elle sera une des joies de ma saison. Nous venons de passer, ma femme et moi, une heure charmante et je vous dois déjà une vive reconnaissance pour cela. J'ai été tellement pris par cette lecture que mon sens critique, je vous l'avoue, s'est trouvé très émoussé et que je ne puis vous dire qu'une chose, c'est que je suis ravi de pouvoir monter cette œuvre.

Mais il faut que je réponde d'abord à votre lettre.

Je savais par Copeau, qui avait eu en main le manuscrit, que c'était Pitoëff qui devait jouer la pièce en question au théâtre des Champs-Elysées. J'espérais qu'elle passerait assez tard dans l'année. J'avais pris soin de prendre les devants pour annoncer la pièce que vous avez traduite... Mais Pitoëff ouvre le 7 octobre, *c'est-à-dire* 8 *jours avant moi. Il répète actuellement* Sept personnages en quête d'un auteur (*sic*) *et je crois bien qu'il ouvrira sa saison avec ce spectacle. Même si nous nous y étions pris plus tôt, nous n'aurions pu éviter cela. Je vous avoue que moi-même je regrette beaucoup cela. Il m'eût été naturellement très agréable de révéler ici Pirandello... mais je ne puis rien faire! Consolons-nous en pensant qu'en ces temps de bluff et d'ignorance, on peut se permettre de révéler Molière, Racine, Caldéron, tellement on a perdu l'habitude de les jouer convenablement. Pitoëff est* russe, *d'ailleurs fort intelligent et honnête dans son art; il ne me paraît pas particulièrement désigné pour monter une œuvre de source latine, malgré tout. Il accusera certainement la particularité de l'œuvre au détriment de sa saveur et de sa gaîté (si gaîté il y a! Car je ne connais la pièce qu'à travers ce que vous m'avez dit et ce que je sais maintenant de Pirandello). Il faut vous dire ceci : si la pièce réussit, le mouvement de curiosité qu'elle suscitera servira à faire partir la nôtre; si elle échoue, nous essayerons de faire mieux, et bon gré, mal gré, la révélation reviendra à celui qui l'aura méritée. Seulement il faudrait que Pirandello ne se laisse pas accaparer par Crémieux. Nous avons déjà le malheur de ne pouvoir repré-*

senter honnêtement des dramaturges tels que Shaw et Synge, parce qu'ils sont traduits dans un charabia qui les rend inintelligibles; Ibsen a été appauvri, trahi, déformé à plaisir; je ne parle pas des anciens qu'on est obligé d'aller chercher sous des amas de poussière, à travers des monceaux de commentaires absurdes... (1) *Que Pirandello se méfie, et qu'il n'accorde le droit de traduire ses pièces qu'après avoir lu de la prose du traducteur!*

A ce sujet, chère Madame, je puis vous dire aussi que votre traduction est très, très *belle. Elle a un mouvement qui fait oublier complètement qu'on se trouve en présence d'une œuvre étrangère. En lisant, je n'ai pas été arrêté une seule fois par une de ces maladresses de dialogue qui font qu'une pièce perd de sa qualité « Théâtre » pour être littéraire. Vous écrivez une langue de théâtre admirable et c'est bien ce qu'il y a de plus rare aujourd'hui.*

Nous ouvrons le 14 *octobre. - Je vais faire copier les rôles de la pièce pour que nous puissions la travailler pendant votre séjour ici. - Maintenant, j'ouvre l'œil, et si, pour une raison ou pour une autre, Pitoëff retardait la représentation de sa pièce, je vous promets que le nécessaire sera fait pour hâter la représentation de la nôtre.*

Encore mille fois merci, chère Madame, pour la joie que vous nous donnez. Acceptez mes très respectueux hommages.

CH. DULLIN.

P.S. - Je vous écris en hâte et vous prie de m'excuser si vous avez de la peine à me lire.

Il me parut plus simple de mettre Pirandello au courant de tout mon travail en lui envoyant la lettre de Dullin, en même temps que mes excuses d'un si long silence; car je m'avisai tout à coup à quel point j'avais été incorrecte à son égard. Sans rancune, il me répondit tout de suite :

Rome, 4 *octobre* 1922.

Ma gentille Amie,

Je vous remercie cordialement de tout ce que vous avez fait pour moi, et des belles nouvelles que vous me donnez. Je savais par une lettre précédente de Crémieux que Dullin avait annoncé Il piacere dell'onestà *au théâtre Montmartre avec votre traduction, et je vous avoue que j'étais surpris que vous ne m'en ayez rien dit. Maintenant, votre bonne lettre me rend tout très clair.*

Crémieux lui-même m'a dit que Dullin est « un acteur et metteur en scène excellent », et je suis très content de me trouver sur l'affiche *dans la meilleure des sociétés.*

(1) Charles Dullin n'avait pas encore lu les traductions de Benjamin Crémieux. N.D.L.R.

Les Six personnages *devaient sortir au théâtre des Champs-Elysées entre le* 15 *et le* 20 *octobre, et je me disposais à partir pour Paris afin d'assister aux dernières répétitions, quand voilà que m'arrive la nouvelle que la femme de Georges Pitoëff, qui devait jouer le rôle de la* « Belle-fille », *a eu le malheur d'être projetée de sa voiture, et elle semble s'être blessée si grièvement que ses jours sont en danger!*

Cette nouvelle, très sommaire, je l'ai lue dans le journal Comedia, *arrivé à Rome hier soir.*

Certainement si — comme je l'espère — la pauvre madame Pitoëff se remet du désastreux accident, la représentation de ma pièce sera renvoyée à une autre époque. Je ne sais rien de précis et j'attends ce que Crémieux va m'écrire à ce sujet. Mais dans ce cas, Monsieur Dullin pourrait mettre en scène auparavant La jouissance de l'honnêteté.

Je ne connais pas la traduction que Crémieux a faite des Six personnages; *mais je sais qu'il connaît parfaitement l'italien pour avoir passé plusieurs années à Florence avant la guerre; et de fait, ayant lu sa traduction dans le cénacle de la* Nouvelle revue française, *tous ceux qui l'écoutèrent l'ont beaucoup admirée. Cette information m'a été fournie par Prezzolini qui est revenu depuis peu de Florence. Pitoëff, de son côté, est littéralement « emballé » de ce travail.*

Cependant je ne crois pas que cette traduction puisse rivaliser, même de loin, avec celle que vous, ma gentille Amie, avez faite du Piacere dell'Onestà, *pour le simple motif que les dons artistiques de Crémieux ne peuvent* d'aucune manière *se comparer aux vôtres. Votre « Casa Seca » est un chef-d'œuvre.*

Je serais pour mon compte bien heureux de vous confier la traduction de Così è (se vi pare), *mais je ne sais pas encore si mon administrateur, l'avocat Paolo Giordani, a pris quelque engagement avec d'autres pour cette pièce. Je le saurai demain soir, quand il reviendra de Turin, et je me hâterai de vous donner l'information qui sera, je l'espère et le souhaite, favorable.*

En attendant, j'en reviens à vous remercier de tout, et aussi de l'article que vous préparez sur mon œuvre, qui sera, j'en suis certain, plus que parfait.

J'espère vous revoir avant votre départ pour Paris; et qui sait si je n'aurai pas la chance de faire le voyage en votre compagnie.

Je vous prie d'accueillir mon respect le plus dévoué, et les salutations et les vœux les plus cordiaux de votre

LUIGI PIRANDELLO. (2)

---

(2) Roma, 4. X. 1922.

Mia gentile Amica,

Grazie cordialissime di quanto Ella ha fatto per me e delle belle notizie che mi dà. Sapevo da una precedente lettera di Crémieux che il Dullin aveva annunziato *Il piacere dell'onestà* al Teatro Montmartre nella Sua traduzione, e Le confesso che ero meravigliato che Ella non me ne avesse detto nulla. Ora la Sua cara lettera mi chiarisce tutto. Lo stesso Crémieux mi ha detto che il Dullin è « un acteur et un metteur en scène excellent », e sono lietissimo di trovarmi su « l'affiche » in ottima compagnia.

Cette lettre ne me semble pas avoir besoin de commentaires : sur papier mince, d'écriture régulière et fine, elle m'apportait un reflet fidèle de son auteur, — comme lui mesurée, équilibrée, courtoise, sérieuse... Je ne cacherai pas qu'elle m'impressionna surtout par son bel éloge de mon livre. Jamais je n'aurais cru Pirandello (dont la polémique avec Grazia Deledda restait célèbre) capable d'apprécier ainsi un roman de poésie et de passion. Mais presque autant me surprenait, du reste, *l'obstination du hasard* à favoriser ma tentative actuelle. L'accident si brutal survenu à Ludmilla Pitoëff allait donc permettre à Dullin de présenter, en premier, notre *Jouissance de l'honnêteté?* Comme c'était troublant.

La variante du titre provenait d'une lettre de Paris qui m'avait avertie que le programme d'ensemble de l'Atelier comportait une pièce classique intitulée *Les plaisirs de l'honnêteté,* et qu'il fallait abolir cette coïncidence. Il m'était facile de substituer le premier terme, puisque « piacere », en italien, signifie aussi bien *plaisir* que *jouissance.* Cependant ma traduction ne me plaisait guère, bien que l'auteur, en s'en servant, semblât s'en contenter. (Ce ne fut qu'à la toute dernière heure, sur la prière de Dullin, que je créai définitivement le titre si connu, *La volupté de l'honneur,* et nous verrons comment Pirandello le critiqua).

I Sei personaggi dovevano andare al teatro dei Campi Elisi tra il 15 e il 20 Ottobre e io mi disponevo a partire per Parigi per assistere alle ultime prove, quand'ecco m'arriva la notizia che la signora di Giorgio Pitoëff, che doveva far la parte della *Figliastra,* ha avuto la sventura di ribaltare dalla carrozza e pare che si sia ferita cosa grivemente da mettere in pericolo i suoi giorni!

La notizia, molto sommaria, l'ho letto nel giornale *Comoedia* arrivato a Roma iersera.

Certamente, se — come mi auguro — la povera signora Pitoëff si riavrà dallo sciagurato accidente, la rappresentazione del mio lavoro sarà rimandata ad altro tempo. Non so nulla di preciso, e aspetto che me ne scriva il Crémieux.

Ma in questo caso il signor Dullin potrà metter prima in iscena « *La jouissance de l'honnêteté* ».

Non conosco la traduzione che il Crémieux ha fatto dei *Sei personaggi;* ma so che egli conosce benissimo l'italiano per essere stato più anni a Firenze prima della guerra; e sta di fatto che, avendo letto la sua traduzione nel cenacolo della *Nouvelle Revue Française,* lasciò tutti coloro che l'ascoltarono ammiratissimi. Mi ha dato questa notizia Prezzolini che è tornato da poco da Firenze. Il Pitoëff è poi addirittura « emballé » del lavoro.

Tuttavia non credo che la sua traduzione possa rivaleggiare lontanamente con quella che Lei, mia gentile Amica, ha fatto del « Piacere dell'onestà » per il semplice fatto che le doti artistiche del Crémieux non sono *in alcun modo* paragonabili con le Sue. La sua « CASA SECA » è un capolavoro.

Sarei per conto mio felicissimo d'affidare a Lei la traduzione del « *Così è (se vi pare)* », ma non se ancora se il mio amministratore Avvocato Paolo Giordani ha preso qualche, impegno per essa con altri. Lo saprò domani sera, quand'egli ritornerà da Torino, e m'affretterò a dargliene notizia, che spero, e mi auguro, favorevole.

Intanto torno a ringraziarla di tutto, e anche dello studio sulla mia opera, che sono certo sarà perfettissimo. Spero di rivederLa prima della Sua partenza per Parigi; e chi sa che non mi toccherà la fortuna di fare il viaggio in Sua compagnia.

La prego d'accogliere il mio più devoto ossequio, e i saluti e gli auguri più cordiali del suo

LUIGI PIRANDELLO.

Sur l'enveloppe : Spedisce L. Pirandello, Via Pietralata 23. ROMA.

Une lettre d'affaires du susdit « avocat Paolo Giordani » me ramena désagréablement sur terre. Je n'ignorais pas, — d'une façon imprécise, — que toutes les pièces de théâtre exigent un contrat, comme tous les livres. Mais telle avait été jusqu'ici la facilité de mon entreprise que je ne pensais plus à cette question essentielle (pour moi, à jamais secondaire). Le sieur Giordani ne parlait, lui, que de gros sous : révéler Pirandello à Paris, très bien!... mais avec garantie, caution, dépôt d'une somme d'argent d'avance, etc., etc.

Comme je savais — qui ne savait? — à quel point les finances de Charles Dullin se trouvaient alors en difficultés, ces prétentions me parurent insurmontables, puisqu'il m'était personnellement impossible d'y remédier. Très agitée, j'écrivis à Pirandello, à deux reprises, sans recevoir de réponse. Alors la pensée que la lettre de Dullin se trouvait entre les mains de l'avocat Giordani m'inquiéta outre mesure; et j'écrivis une troisième fois à Pirandello.

J'avais en son caractère une confiance si totale que je ne lui cachai même pas à quel point je me sentais offusquée de voir se dresser entre nous des questions d'argent qui me semblaient tout à fait indignes de notre tentative. Et si je raconte cet épisode, — en définitive seulement comique —, c'est afin de pouvoir donner la longue réponse qu'il m'envoya, émouvante de patience et de délicatesse.

Rome, 16 *octobre* 1922.
Via Pietralata 23.

Ma gentille Amie,

En revenant de Bologne, je trouve vos trois lettres; imaginez quelle peine j'ai éprouvée en les lisant! D'autant plus que je ne réussis pas encore, même en m'y efforçant, à comprendre ce qui a pu susciter votre indignation; sinon peut-être le soupçon — certes pour moi peu flatteur — que j'ai abusé de votre confiance, en remettant à l'avocat Giordani la lettre personnelle que vous avait adressée Monsieur Dullin. Croyez, ma chère amie, que mon chagrin de votre déplaisir a été d'autant plus grave qu'il me semblait évident que vous supposiez que je n'ai pas fait cela. *Votre première lettre, et celle de M. Dullin,* ne sont jamais sorties de mes mains. *Je me suis borné à en donner connaissance à M. Giordani, et* seulement pour la partie *qui pouvait intéresser l'administration de la « Société du Théâtre Dramatique », comme il était de mon devoir imprescriptible de le faire, puisqu'il s'agissait d'une représentation d'un de mes ouvrages qui semblait imminente. Vous-même, ma chère Amie, m'annonciez dès votre première lettre qu'en venant à Rome vous passeriez chez Giordani pour vous entendre avec lui à l'égard de cette question d'affaires si ingrate. Hé bien, je n'ai rien fait d'autre que* prévenir Giordani de votre visite; *et il était bien naturel*

que Giordani vous parlât dans sa lettre des clauses habituelles de chaque contrat; comme il l'a fait avec Storer pour l'Angleterre, et avec Crémieux pour la France : afin de garantir, en plus des intérêts de la Société, aussi les vôtres, ma chère amie, de traductrice; *et aussi les miens, d'auteur; autant qu'il sera possible avec une grande dignité, sans aucune exigence présomptueuse de ma part, mais sans nous donner l'air, non plus, de réclamer une faveur à genoux comme une grâce du ciel. Si la pièce n'a pas déplu à M. Dullin, si votre traduction a été fort appréciée par lui (bien à juste titre, je crois!) je trouve qu'il n'y a vraiment rien de mal, après notre satisfaction réciproque, que s'établissent (en tout respect et considération) ces pactes qui garantissent de part et d'autre nos droits et nos devoirs, ainsi qu'on en use dans tous les contrats. Et comme tous les auteurs français n'ont jamais manqué de le faire avec les agences italiennes, réclamant de très fortes avances et des pourcentages onéreux même pour des travaux très médiocres...*

Je voudrais en somme, ma chère amie, que vous soyez persuadée de ceci, qui est l'unique chose qui m'importe; *c'est-à-dire qu'on n'a en rien voulu vous déplaire, et encore moins manquer de respect à qui que ce soit, en sauvegardant, comme c'est l'obligation de chaque société, les intérêts de tous.*

Dès le début je n'ai point manqué de vous dire que j'étais lié, par contrat, avec la Société de l'avocat Giordani pour tout ce qui se rapporte aux questions financières. Et je le répète, j'avais l'obligation, vu ce contrat, de parler de votre lettre et de celle de M. Dullin, à peine reçues l'une et l'autre. Mais je l'ai fait naturellement avec la plus grande discrétion pour ne trahir d'aucune manière la confiance que vous avez eue en moi.

Et alors? En quoi ai-je manqué? Pourquoi votre indignation, ma gentille amie? Je vois clairement d'après vos lettres que votre esprit est offensé comme si moi, — ou quelqu'autre — avait voulu contaminer par la vulgarité d'une discussion d'affaires la noblesse désintéressée, idéale, de vos intentions artistiques. Mais il ne s'agit point de cela, d'aucune façon!

La faveur dont je vous suis très reconnaissant est celle que vous m'avez faite : d'avoir apprécié mon œuvre avec autant de bienveillance, et d'avoir consacré quelque peu de votre temps précieux à traduire une de mes pièces. La faveur dont M. Dullin, aussi, doit vous être reconnaissant, est celle de lui avoir signalé, et donné à représenter, un travail que vous aviez estimé digne de votre attention, et auquel vous aviez ajouté les soins d'une très belle traduction. Après cela (qui est déjà tant pour ma gratitude envers vous, mon amie!) le côté idéal se termine. Il y a ensuite un théâtre où, lorsqu'une comédie est acceptée et représentée, on fait chaque soir le compte des recettes, qui seront peu, ou beaucoup, selon le succès de la comédie. Vous et moi voudrions ne pas nous en occuper, - déjà compensés par la satisfaction du travail d'art accompli. Laissons donc que, pour nous, s'en occupent les autres, qui, d'une part, administrent les intérêts d'une Compagnie dramatique, et de l'autre les

droits de l'auteur et de la traductrice. Pourquoi s'en indigner? Nous devons pourtant vivre de notre travail, et laisser vivre à ses dépens ceux qui nous épargnent la tâche ingrate d'en tirer ce profit qui nous est aussi nécessaire.

Je vous restitue la lettre de M. Dullin (lue par moi seulement) et j'espère que, tout malentendu dissipé, vous offrirez, ma gentille amie, un beau sourire d'amitié inaltérée à votre si reconnaissant et si dévoué ami

LUIGI PIRANDELLO. (3)

---

(3) Roma, 16 Ottobre 1922.
Via Pietralata 23.

Mia gentile Amica,

Di ritorno di Bologna trovo le Sue tre lettere, e s'immagini come son rimasto male leggendole! Tanto più che non riesco ancora, per quanto mi sforzi, a vedere che cosa abbia potuto suscitare il Suo sdegno; se non forse la supposizione, certo per me non lusinghiera, che io abbia abusato della sua confidenza consegnando all'avvocato Giordani la lettera personale diretta a Lei dal Signor Dullin. Puo credere, mia cara Amica, che il mio dolore per il suo sdegno è stato tanto più grave in quanto io (e mi pareva ovvio che Lei lo supponesse) *non ho fatto questo.* La Sua prima lettera e quella del Signor Dullin *non sono mai uscite dalle mie mani.* Mi sono limitato a darne soltanto communicazione al signor Giordani e *solo per quella parte* che poteva interessare all'administrazione della « Società del Teatro Drammatico », com'era mio *obbligo imprescendibile,* trattandosi della rappresentazione d'un mio lavoro, che pareva imminente. Lei stessa, mia cara Amica, m'annunziava nella sua prima lettera, che sarebbe passata, venendo a Roma, dal Giordani, per intenderi con lui sull'ingratissima parte degli affari. Ebbene, io non ho fatto altro che *prevvenire il Giordani circa a questa Sua venuta;* ed è ben naturale che il Giordani Le parlasse nella sua lettera dei termini consueti d'ogni contratto, come ha fatto con lo Storer per l'Inghilterra, e con Crémieux per la Francia : per garentire, oltre gli interessi della sua Società, *anche i Suoi, mia cara Amica, di traduttrice* e anche i miei d'autore, per quel tanto che sarà possibile, con la massima dignità, senza alcuna presuntuosa esigenza da mia parte, e senz'aver l'aria, dell'altra, che ci venga reso un favore da chiedere in ginocchio come una grazia dal cielo. Se il lavoro non è dispiaciuto al Signor Dullin, se la Sua traduzione è stata da lui tanto apprezzala (e io credo ben giustamente!) non c'è proprio nulla di male, io ritengo, che dopo la soddisfazione reciproca si stabiliscono (salvi tutti i riguardi e tutte le considerazioni) quei patti che garantiscono da una parte e dall'altra i diritti e i doveri, come si usa in tutte le contrattazioni; come tutti gli autori francesi non hanno mai mancato di fare con le agenzie italiane, chiedendo fortissime anticipazioni e percentuali onerose anche per mediocrissimi lavori. Vorrei insomma, mia cara amica, che Lei fosse persuasa di queste, che è *l'unica cosa di cui m'importi :* cioè, che non s'è voluto affatto recar dispiacere a Lei, nè tanto meno mancar di riguardo a nessuno, salvaguardando com'è obbligo d'ogni Società gl'interessi di tutti.

Non mancai di dirLe fin da principio che io ero legato da un contratto con la Società dell'avvocato Giordani, per tutto ciô che si riferiva allo parte finanziaria. Ripeto, mi correva l'obbligo dato questo contratto, di parlare della Sua lettera e di quella del Signor Dullin, appena ricevute l'una e l'altra. Ma l'ho fatto, naturalmente, con la massima discrezione, per non tradire in alcun modo la confidenza che Ella aveva avuto in me. E allora? In che ho mancato? Perchè codesto Suo sdegno, mia gentile Amica? Vedo chiaramente dalle Sue lettere, che il suo animo è offeso, come se io, o altri, avesse voluto contaminare con la volgarità d'una contrattazione d'affari, la nobiltà disinteressata dei Suoi ideali intendimenti artistici. Ma questo non è in nessun modo!

Il favore, di cui io Le sono gratissimo, è quello che Lei mi ha fatto : di aver considerato con tanta benevolenza la mia opera e di aver dedicato un po' del Suo tempo prezioso a tradurre un mio lavoro. Il favore, di cui il signor Dullin deve esserLe grato, è quello d'avergli segnalato, e dato da rappresentare un lavoro che Lei aveva stimato degno della Sua attenzione e fatto oggetto delle cure d'una Sua bellissima traduzione. Dopo questo (che è già tanto per la mia riconoscenza verso di Lei, Amica mia!) la parte ideale finisce. C'è poi un teatro dove, se una commedia è accettata e vien rappresentata, si fanno ogni sera i conti degli incassi, che saranno pochi, o molti, secondo l'esito della commedia. Lei e io vorremmo non occuparcene, paghi della soddisfazione del lavoro d'arte compiuto. Lasciamo che per noi se ne occupino gli altri, chi amministra da un lato gl'interessi della Compagnia drammatica e dell'altro i diritti dell'autore e della traduttrice. Perchè sdegnarsene? Dobbiamo pur vivere del nostro lavoro, lasciando pur vivere su di esso chi ci risparmia l'ingrato compito di trarne quel frutto che pure ci è necessario.

Le restituisco la lettera del Signor Dullin (letta da me soltanto) e spero che, chiarito ogni malinteso, Lei, mia gentile Amica, schiuda le Sue labbra a un bel sorriso d'amicizia inalterata per il Suo gratissimo e devotissimo amico

LUIGI PIRANDELLO.

Lettre émouvante, je le répète, surtout par son extrême bonté... Imagine-t-on un grand écrivain de chez nous se donnant ainsi la peine de calmer des ressentiments chimériques?

Il est probable que Pirandello, durant nos entretiens à Rome, s'était aperçu d'un côté assez « Don Quichotte » de ma nature, dont je ne rougis pas; et loin d'en rire, ou de s'en fâcher, maintenant qu'il avait à en pâtir, il s'efforçait avec une patience supérieure de m'ouvrir les yeux à la réalité.

Or c'était justement cette réalité qui me rendait anxieuse. Je craignais que Dullin, ne pouvant faire face à un contrat pour lui trop onéreux, n'abandonnât l'auteur étranger.

Et j'y gagnai bientôt une double leçon. Si Pirandello, malgré toute courtoisie à mon égard, faisait preuve dans sa lettre d'un sens très juste de ses intérêts, Dullin de son côté, bien qu'habitué à combattre pour l'art, coûte que coûte, montra qu'il savait aussi pratiquement se défendre. Il pria son ami Alexandre Arnoux de m'écrire, le 12 octobre 1922, afin de réfuter les demandes exagérées de l'avocat Giordani... Et comme ces discussions s'aplanirent aisément entre gens de théâtre qui s'y connaissaient tous, il me paraît oiseux de m'y attarder davantage.

J'avais décidé de me rendre en personne à Paris afin d'assister aux répétitions que Dullin préannonçait déjà pour novembre. Il me restait à achever un article d'ensemble sur l'œuvre de Pirandello; et, tout en y travaillant, l'idée me vint qu'une revue, ou un éditeur français, s'intéresserait peut-être à notre traduction; comment devrais-je me comporter dans l'occurence? Brièvement, je questionnai l'auteur, qui me répondit par retour du courrier.

Rome, 29 *octobre* 1922.

Ma gentille Amie,

Je me hâte de répondre de mon lit à votre carte d'hier. Dans mon contrat avec les éditeurs Trèves, et Bemporad, je me suis réservé exclusivement le droit de traduction. De ce fait, j'en dispose moi seulement, et il n'y aura pas besoin, grâce à Dieu, de demander permission ou autorisation à des étrangers.

Je serai plus que content, très heureux, de voir publier en revue, ou en volume, votre belle traduction du Piacere dell'onestà. *Peut-être qu'une publication n'exclurait point l'autre. Il est bien entendu que la compensation sera partagée exactement par moitié entre vous et moi, quelle qu'elle soit, peu ou beaucoup. Et si Dieu le permet, cette fois, entre nous, nous nous offrirons le luxe de ne point faire surgir la moindre difficulté sur le « combien » et le « tant », ou toute autre misère du même genre.*

Je voudrais être guéri avant votre départ pour Paris, afin de venir moi-même vous souhaiter bon voyage et vous remercier de tout. J'ai pleine confiance que La jouissance de l'honnêteté *sera représentée à Paris par Dullin, à qui l'avocat Giordani a répondu avec beaucoup de politesse et de discrétion. On tiendra compte des conditions de M. Dullin, et je ferai tout ce que je pourrai pour que Giordani le contente autant qu'il sera possible. Etant donné mon contrat avec lui, Giordani est malheureusement le maître de mon théâtre; mais il n'est pas dit que je ne puisse influer en quelque manière sur les pourparlers. Vous, ma chère Amie, veuillez exprimer en attendant à M. Dullin toute ma sympathie pour lui et son bel effort d'art.*

Et si je ne puis vous les renouveler moi-même, recevez déjà les souhaits et les saluts les plus cordiaux de votre ami dévoué,

LUIGI PIRANDELLO. (4)

II

...Dullin venait enfin de prendre possession de son premier théâtre stable, place Dancourt, et m'annonçait pour le 10 novembre la lecture de la traduction devant toute la Compagnie de l'Atelier. Puis, dès le 20 novembre, il tentait la première répétition. Immédiatement, je compris que la pièce réussirait grâce à lui : il se révélait un Baldovino admirable : philosophe, astucieux, amer, d'une force d'attraction magnétique. De même Mme Dullin, pleine de souplesse et de tact, incarnait à la perfection la mère anxieuse aux abois.

Les autres, très jeunes, étaient moins bons : encore gauches, mais dociles. Et Dullin les reprenait, leur mâchait la besogne, les secouait, les encourageait, avec une patience bourrue infatigable. Assez tôt, ils s'accoutumèrent à leurs

(4) Roma, 29 Ottobre 1922. Via Pietralata 23.
Mia gentile Amica,

Mi affretto a rispondere, dal letto, alla Sua cartolina di ieri.

Nel mio contratto con gli editori Treves, e Bemporad, ho riserbato esclusivamente a me il diritto di traduzione. Ne dispongo percio soltanto io, e non c'è bisogno, per grazia di Dio, di chiedere permesso e autorizzazione ad estranei.

Sarei più che lieto, lietissimo, di veder pubblicato in rivista, o in volume, la sua bella traduzione del « *Piacere dell'onestà* »; ma forse l'una pubblicazione non escluderebbe l'altra. S'intende, che il compenso andrebbe diviso esattamente a metà tra Lei e me : quello che sarà, poco o molto. E se Dio vuole, questa volta, tra noi, ci prenderemo il gusto di non far sorgere la minima difficoltà sul tanto e sul quanto, o in altre miserie dello stesso genere.

Vorrei esser guarito prima della Sua partenza per Parigi per venirLe ad augurare il buon viaggio e ringraziarLa di tutto. Ho pieno fiducia che « *La Jouissance de l'honnêteté* » sarà rappresentata a Parigi dal Dullin, a cui l'avvocato Giordani ha riposto con molta cortesia e discrezione. Si terrà conto delle condizioni del Signor Dullin e faro di tutto perchè il Giordani lo contenti fin dove sarà possibile. Dato il mio contratto con lui, Giordani è purtroppo il padrone del mio teatro, ma non è detto che non possa influire in qualche modo sulle trattative. Ella, mia cara Amica, esprima intanto al Signor Dullin tutta la mia simpatia per lui e per la sua nobile arte.

E se potro rinnovargliele di presenza, si abbia fin d'ora auguri e saluti cordialissimi del suo amico devoto

LUIGI PIRANDELLO.

rôles de curé, de marquis, de cousin complaisant. Mais la jeune première qui représentait la figure féminine centrale d'Agathe, restait si obstinément médiocre que Dullin dut se résigner à lui trouver une remplaçante.

J'assistais à toutes les répétitions, bien que le trajet jusqu'à Montmartre représentât pour moi un voyage quotidien. Dès l'abord, j'avais corrigé la prononciation des mots ou des noms italiens, fourni quelques explications sur les coutumes différentes des deux pays, précisé les intentions de l'auteur sur chaque caractère.

Maintenant, sûre de l'intelligence et du zèle de Dullin, je me bornais à « veiller », au hasard.

Tandis que les répétitions continuaient, assez monotones pour qui, comme moi, savait le texte à peu près par cœur, dès la fin de novembre j'avais commencé le travail de lancement durant mes heures de liberté.

Il faut bien que je revendique — une fois, du moins, et très brièvement, — l'effort exceptionnel que j'ai fourni, *toute seule,* pendant cinq semaines, pour faire connaître dans les milieux intellectuels de Paris l'écrivain italien dont la plupart des Français ignoraient jusqu'au nom. Ma seule aide était la maison amicale des Berthelot où je revenais chaque jour. Avec une affection fraternelle, Hélène et Philippe Berthelot m'encourageaient, me faisaient rencontrer le plus de personnalités intelligentes possibles. Mais je voulais surtout convaincre les littérateurs et les critiques qui devaient assister à la répétition générale, et il fallait aller les trouver chez eux.

Ma première visite fut pour le cher vieil ami Pierre de Nolhac, si fervent et que ma tentative remplit d'un tel enthousiasme qu'il se chargea d'avertir tout son milieu d'italianisants. Puis je m'annonçais chez Marie de Régnier — en littérature Gérard d'Houville —, toujours prête, je le savais, à rendre justice dans sa chronique du *Gaulois,* avec une grâce généreuse, aux valeurs des étrangers mal connus chez nous. Son petit salon comblé de fleurs semblait une serre; elle, charmante, étendue comme une créole, me reçut avec amitié, comprit tout de suite, fit appeler son mari. Flegmatique et doux, Henri de Régnier promit sans hésiter sa plume de poète pour saluer courtoisement le dramaturge italien... Deux articles, déjà! Là-dessus parut le directeur de la *Revue*

de Paris, André Chaumeix, dont la curiosité s'éveilla instantanément devant notre entente, et qui voulut en faire partie... Ma fatigue de ce dimanche 26 novembre avait bien fructifié!

J'allais ensuite réjouir ma grande Colette (toute-puissante au *Matin*), sûre de sa sympathie pour un talent original. Mais une philosophie si différente de la sienne la déroutait; il fallut l'intéresser au caractère de l'auteur, à sa vie... Alors, elle me bombarda de questions auxquelles je ne savais guère comment répondre. Au contraire, chez Lucie Delarue-Mardrus, qu'attiraient magnétiquement toutes les formes de l'intelligence, la compréhension fut instantanée.

Le 30 novembre, je déjeunai chez les André Maurois, avec Edmond Jaloux et sa femme. On voulut savoir pourquoi mes occupations me rendaient à peu près invisible depuis mon arrivée à Paris. Et je me mis à raconter l'installation de « l'Atelier », à Montmartre, le rococo délicieux de ce théâtre aux murs tendus de toile de Jouy rose, — vieillot, commode, charmant dans ses proportions harmonieuses, situé au fond d'une petite place bocagère qui semblait hors de Paris. Et, rafalant là-dedans, la réconfortante activité de Dullin, directeur, répétiteur, metteur en scène, tapissier à l'occasion, et aussi — comme Molière — interprète magistral et infatigable.

Mes parisiens, assez surpris, me pressèrent de questions. Alors je leur dis mon attendrissement lorsque j'avais vu un de mes jeunes acteurs, recroquevillé dans un coin de la scène, dévorer à belles dents une pomme (sans doute son déjeuner) en apprenant ses répliques à mi-voix. Et j'avouai que cet ensemble d'ardeur, de pauvreté et de foi m'évoquait certaines pages du *Roman comique* et m'enchantait. Les convives s'exclamèrent. Tous admiraient l'effort de Dullin, tous voulaient assister à la « générale » de son nouveau spectacle.

Nous sortions de table quand arriva Charles du Bos. On insista pour me faire parler du héros principal, Pirandello, et de son œuvre. De cette minute, l'intérêt changea de qualité.

Nous étions réunis au salon et je pus analyser tranquillement l'écrivain et son système philosophique, cette amère et pourtant indulgente intuition du monde — qui se croit si sage et vit dans la folie; j'insistai aussi sur le succès déjà universel de son œuvre. Aucun de ces hommes de lettres, de valeur notoire, ne souriait plus quand j'avouai ma vergogne (là-bas, en Italie...) à voir la France rester seule indifférente, parmi les grands pays du monde, devant un créateur de cette importance. Charles du Bos lança le nom des Pitoëff. Certes! Mais l'accident survenu à Ludmilla retardait de quelques mois la révélation si curieuse des *Six personnages en quête*

d'auteur. Il me semblait d'autant plus nécessaire d'insister auprès de nos critiques les meilleurs pour qu'ils fussent présents, et attentifs, à la prochaine « générale » de Dullin. J'expliquai pourquoi j'avais choisi une *comédie de caractère,* puissante mais accessible à tous, afin de préparer l'esprit à mieux comprendre, ensuite, l'étrange originalité de Pirandello. Tous furent d'accord que le simple amour-propre national exigeait, en effet, un effort de presse signalé, pour notre « première ». Mais afin de mieux renseigner le public, ils me conseillèrent d'organiser auparavant une conférence explicative. Je pris peur : — Avec ce que j'ai à faire, vous n'y songez pas! Organiser une conférence, moi! Et où? Comment?

La fortune se divertissait à me servir. Le soir même, en rentrant, je trouvai parmi mes lettres une prière instante de l'écrivain Aurel, femme d'Alfred Mortier, qui désirait obtenir de moi une « causerie » dans son salon littéraire. « J'ai l'habitude de les demander *très brèves,* ajoutait-elle. Vous pouvez choisir l'argument qui vous plaira; pour mon public parisien, je vous saurais gré de ne point dépasser quinze minutes... Acceptez-vous, Madame, de me faire ce plaisir?»

... Si j'acceptais! Je n'avais même plus à m'occuper des invitations, et je pouvais appeler chez elle les gens que j'aurais dû rechercher fort loin. Sa maison, vaste et belle, avait une excellente tenue. Les Mortier, tous deux italianisants, étaient des écrivains libres et sérieux. Enfin ce désir de « faire court » répondait à ce que pouvait fournir, pour l'heure, ma pauvre tête surmenée. Il me suffisait de transcrire en *langage parlé* l'étude récemment écrite sur Pirandello, et le « quart d'heure d'Aurel » serait servi. Servie, aussi, la réclame nécessaire à Dullin, et à l'auteur. Une fois de plus, il ne me restait qu'à remercier la Providence. La causerie fut fixée au 14 décembre.

En attendant, je pus continuer mon œuvre de propagande, tout en m'occupant de mes propres affaires assez négligées jusque-là. J'avais aussitôt remis le manuscrit de mon roman à Albin Michel; mais il était bien tard pour m'occuper du Livre de Féerie que Crès faisait sortir en volume de luxe destiné aux étrennes. Je voyais tout un monde d'éditeurs, de correcteurs, de « lecteurs », de directeurs d'hebdomadaires, de rédacteurs de journaux, à qui je parlais forcément de notre pièce, puisque j'opposais, à presque toutes les propositions de publicité pour moi-même, un sens de responsabilité bien plus urgent envers Dullin. Et le nom de Pirandello devenait familier à tous. Un détail presque comique me révéla combien sa cote montait... Paul Valéry ayant à me parler de

Mallarmé se trouvait chez moi, quand un coup de sonnette nous interrompit; à mon extrême surprise, un agent d'édition, américain, se présenta, disant qu'il voulait « m'acheter séance tenante une pièce en cinq actes de Pirandello, l'Italien »... Sur l'impassible visage de Paul Valéry passa un irrépressible sourire. Je me hâtai de me libérer de l'homme d'affaires en lui donnant l'adresse de l'auteur, à Rome. Mais ensuite, Paul Valéry exigea des explications et s'intéressa vivement à la figure de Pirandello. De même, deux jours plus tard, invitée chez André Suarès, je l'entendis me demander avec un ton d'ardeur et d'amertume dont je n'oublierai jamais l'accent « *si ce Pirandello « porteur de feu » méritait vraiment tant d'enthousiasme et de fatigue de ma part* ».

Ainsi de proche en proche, bon gré, mal gré, la curiosité se propageait comme une fièvre contagieuse.

De Rome, en outre, mon mari avait alerté non seulement le journal *Il Risveglio Italiano* qui se publiait à Paris, mais aussi les correspondants des grands quotidiens de la Péninsule : *Corriere della sera* (Croci), *Giornale d'Italia* (Luigi Pomé), *Tribuna* (Sarti), *Piccolo* di Trieste (Camillo-Antonio Traversi), leur demandant de bien vouloir me joindre. Et soit chez moi, soit à quelqu'une des répétitions au théâtre, j'avais parlé à chacun d'eux, heureuse de les trouver tous si fiers de fêter, pour la première fois depuis la guerre, l'apparition d'une pièce italienne (et surtout pirandellienne) sur une scène française. Ils me promirent leur aide, leur prose, leurs services télégraphiques, avec une chaude solidarité; et je dois reconnaître qu'aucun, sans exception, ne manqua de parole.

Dans cette existence vertigineuse, il ne me restait aucun temps pour ma correspondance. Le soir je tombais de fatigue, ou mes amis Berthelot m'entraînaient malgré moi à quelque spectacle. J'avais raconté mes premières impressions à Pirandello, le 5 novembre, peu après mon arrivée. Mais comment lui donner une idée, même vague, du tourbillon actuel?

Et pourtant, il fallait le mettre au courant des progrès de notre comédie. En somme, excepté le rôle d'*Agathe*, que la remplaçante elle-même n'arrivait pas à retenir, les jeunes acteurs se formaient assez bien, Mme Dullin était la vie même, et Dullin dominait l'ensemble avec une maîtrise qui supprimait toute appréhension. Sur sa demande, je venais d'écrire la présentation de l'auteur pour le programme. Et puis, au moment d'imprimer les affiches, il m'avait déclaré nerveusement que je devais lui trouver un titre plus frappant : « Quelque chose de *fort*, sonnant bien. Qu'est-ce que

vous voulez que le public en fasse, de votre « jouissance de l'honnêteté »? »

Le typographe attendait; je n'avais le temps de consulter personne, et surtout pas l'auteur. Moi-même, je ne donnais pas tort à Dullin... J'inscrivis donc quelques formules sur une feuille, et les barrais à mesure : « Jouissance de l'honneur » (NON). « Dilettantisme de... » (NON). Puis des mots se placèrent l'un près de l'autre presque au hasard, sans m'enthousiasmer. Quelqu'un passant là, lut à haute voix et s'exclama : — Quel beau titre!

— Quoi?

— *La volupté de l'honneur...* Attirant, oh, *très* attirant.

Ce fut ce quidam qui décida, car l'urgence ne me permettait plus de réfléchir, et, par surcroît, Dullin, qui aimait l'espagnolisme, approuvait.

Je n'arrive plus à me souvenir si je m'excusais de ce dernier changement dans ma lettre à Pirandello, tant il m'avait jusque-là approuvée, et laissée libre de tout décider : et puis le titre n'avait à mes yeux qu'une valeur publicitaire, d'attraction sur la foule, et devait plaire avant tout, me semblait-il, au metteur en scène... En tout cas, je lui annonçais la « Causerie », et je lui racontais l'engrenage insensé dans lequel je me débattais « *par mon obstination « bien féminine » à vouloir obtenir un véritable succès* ». Ainsi s'explique la réflexion du début de sa réponse, datée de Rome, 27 novembre 1922.

Rome, 27 novembre 1922.

Ma très gentille Amie,

Si heureux et si reconnaissant des belles nouvelles que vous me donnez, je ne sais comment vous remercier d'une telle ferveur de collaboration, RARE! *Je vous réponds : « Il faut* être femme, *et française! »*

Et croyez, ma gentille Amie, que mon esprit vous est et vous restera toujours reconnaissant, non seulement parce qu'il note la différence entre votre attitude et celle de tant de mes collègues italiens (qui ne m'ont nullement offensé avec leur longue guerre déloyale), mais parce que votre activité est vraiment belle en soi et par soi, sans aucune comparaison possible. Donc, nous sommes presque à la veille de la représentation de notre comédie! On répète déjà! Et Dullin est un grand acteur! Très, très bien!

Le nouveau titre de la comédie... dois-je vous dire la vérité? me paraît un peu trop emphatique et pour cette raison ne point cadrer avec le style du protagoniste ni de toute la pièce. Il me semblait qu'en français, celle-ci aurait pu s'intituler simplement : « JOIE D'ÊTRE HONNÊTE ». *Je me trompe? Il y a en Baldovino*

ce « piacere » seulement, qui, en français, est « joie », je crois; « d'être honnête » - *et voilà tout. La* « Volupté de l'honneur » *me semble trop... Mais il est aussi vrai, d'autre part, qu'une sympathique emphase existe dans la nature généreuse du peuple français, et par suite aussi dans sa langue; de sorte que* « JOIE D'ÊTRE HONNÊTE » *vous semblerait peut-être froid, tandis que* La volupté de l'honneur *garde pour vous un son naturel. En outre, je ne crois pas qu'il serait avantageux de changer le titre une fois de plus.*

Je vous laisse faire avec une totale liberté ce qui vous semblera le mieux pour la publication de la comédie dans une revue, ou en volume : ce que vous ferez, sera bien fait. Je me suis entremis moi-même pour que fût accordé à Dullin l'autorisation de représenter quand il voudrait Il piacere dell'onestà, *sans attendre Pitoëff. Je crois que c'était Hébertot qui avait voulu la clause de la priorité, sans même que Crémieux en sache rien. Mais désormais, cette difficulté est oubliée. Imaginez, ma chère amie, quelle joie pour moi d'être présenté par vous au public parisien!*

Je n'ose pas venir à Paris, parce que tout en comprenant fort bien le français, jusque dans ses plus légères nuances, je n'ai pas du tout l'habitude de le parler, et je me trouverais dans un gros embarras. Et puis je suis (et vous le savez, mon Amie), un pauvre « chose » hors de mon studio, tout à fait dépourvu d'expédients désinvoltes dans la conversation; je me sentirais en appréhension continuelle d'être hors de ton. Je ne sais plus vivre, ce n'est que trop vrai, Amie!

Avec mes remerciements et mes souhaits les plus cordiaux, et la prière de transmettre mon meilleur salut à M. Dullin, mon amie, je vous baise respectueusement la main.

votre LUIGI PIRANDELLO. (5)

---

(5) Roma, 27 Novembre 1922.

Mia gentilissima Amica,

Lietissimo e gratissimo delle belle notizie che mi dà, non so come ringraziarLa di tanto fervore di colleganza, RARO! Bisogna (ie Le rispondo) « esser donna, e francese » !

E creda, mia gentile amica, che il mio animo Le è e Le resterà sempre riconoscente, e non già perchè noti la differenza tra il Suo trattamento e quello di tanti miei colleghi italiani che non mi han per nulla offeso con la loro lunga e slealissima guerra, ma perchè esso è veramente bello in sè e per sè stesso, senz'alcun paragone possibile.

Dunque siamo quasi alla vigilia della rappresentazione della nostra commedia! Già si prova! E il Dullin è un grande attore! Benissimo!

Il nuovo titolo della Commedia, - vuole che Le dica la verità? - mi pare un po' troppo enfatico e che non quadri percio allo stile nè del protagonista nè di tutta la commedia. Mi pareva che essa, in francese, si sarebbe potuto intitolare semplicemente : « JOIE D'ÊTRE HONNÊTE ». Sbaglio? C'è in Baldovino questo *piacere* soltanto : che in francese credo sia *gioia* : *d'essere onesto;* e basta. La volutta dell'onore mi sembra troppo.

Ma è vero altresi che una cara enfasi è nella generosa natura del popolo francese, e perciô anche nella sua lingua; sicchè forse « *Joie d'être honnête* » sonerebbe freddo, mentre « La Volupté de l'honneur » suona per voi naturale. Non credo poi che sarebbe il caso di rimutare un'altra volta il titolo. Lascio fare a Lei, con pienissima libertà, tutto quanto Le parrà più conveniente per la pubblicazione della commedia su riviste e in volume. Quello che Lei farà sarà ben fatto.

Mi sono adoperato io, perchè fosse accordato al Dullin la licenza di rappresentare quando voleva « Il piacere dell'onestà » senza aspettare il Pitoëff. La

Ai-je réagi contre le blâme infligé au nouveau titre? Je l'ignore. Tout le monde m'en félicitait! Sans doute insistai-je plutôt sur la volonté de Dullin, et son espoir d'obtenir un gros succès de public, qui renflouerait ses finances assez malades. En moi-même, je ne regrettais pas que les circonstances m'eussent bousculée; j'avoue que je ne m'imagine guère Dullin révélant Pirandello à Paris avec une comédie intitulée : « JOIE D'ÊTRE HONNÊTE ». Et, depuis lors, l'expérience a triomphalement démontré qu'une des attractions de la pièce est justement ce titre aux mots en contraste, qui attire la curiosité.

Ma causerie chez Aurel, le 14 décembre, réussit fort bien, me valut de nombreuses missives et des échos dans la presse. Mais il me semble plus intéressant d'insister sur la nouvelle lettre de Pirandello qui me joignit quelques jours auparavant : elle documente sur l'état d'esprit de chacun, à la veille de la représentation.

Rome, 7 décembre 1922.

Ma gentille amie,

Je vous réponds avec un léger retard dû à une autre indisposition qui m'a retenu au lit quelques jours. A cette heure, Dullin aura reçu depuis longtemps le contrat de Giordani et se sentira complètement tranquillisé. Croyez, mon Amie, que pour moi comme pour vous c'est une peine indicible de me sentir entravé par tous ces embarras de l'administration financière; indicible parce qu'il est vraiment impossible de les supprimer devant les raisons très valables que l'administrateur oppose à la moindre protestation, - surtout si les nécessités de la vie nous ont contraints à nous lier à lui par quelqu'odieux contrat. Et remarquez que, pour mon compte, je suis victime non de besoins strictement personnels — j'en ai fort peu étant donné la vie que je mène — mais des besoins d'autrui, autrement dit de tous ceux que je dois maintenir, par mon travail. Ne parlons plus de ces mélancolies...

J'ai lu, dans le numéro du 1er *décembre du* Mercure de France, *une longue note concernant Dullin qui m'a rempli de joie et d'admiration. Je me sens vraiment orgueilleux d'être porté pour la première fois sur la glorieuse scène française par un tel*

---

clausola della priorità l'aveva voluta, credo, l'Hébertot, senza che il Crémieux ne sapesse nulla. Ma ormai questa difficoltà è obbliata.

S'immagini, cara Amica, che piacere sarà per me essere presentato da Lei al pubblico parigino!

Io non ardisco venire a Parigi perchè, pur intendendo benissimo, fin nelle più lievi sfumature il francese, non ho affatto l'abitudine di parlarlo, e mi troverei imbrogliatissimo. Sono poi, e Lei lo sa, Amica mia, *fuori del mio studio* un povero *coso*, del tutto sprovvisto d'ogni espediente disinvolto nella conversazione, e starei in una continua apprensione d'esser fuori di tono. Non so più vivere, purtroppo, Amica mia.

Coi più cordiali ringraziamenti e auguri, e la preghiera di porgere i miei migliori saluti al Signor Dullin, Le bacio, Amica mia, rispettosamente la mano

Suo LUIGI PIRANDELLO.

homme et un tel collaborateur - avec l'aide précieuse d'une autre collaboration plus intime et vivante : la vôtre, ma chère amie! Il n'est que trop vrai que je ne pourrai en jouir qu'idéalement. étant retenu ici par tant d'occupations urgentes.

A vous, et à Dullin, j'envoie déjà mes vœux, avec une ferveur que vous pouvez facilement imaginer en pensant qu'ils sont aussi, au moins pour un tiers, adressés à moi-même. Mais croyez que la réussite de Dullin m'intéresse encore plus, - si, comme vous me le dites, celui-ci compte *sur mon travail pour l'aider... J'attends anxieusement d'autres nouvelles de vous au sujet des répétitions de la pièce, ainsi que l'annonce de la « générale » qui devrait être assez proche désormais.*

Encore tous et tous mes souhaits, en vous priant de les transmettre avec mon meilleur souvenir à Dullin, ma gentille amie. Je vous baise respectueusement la main.

votre ami LUIGI PIRANDELLO. (6)

Les préoccupations de Giordani à peine disparues, surgirent les formalités légales pour l'inscription de Pirandello à la Société des Auteurs dramatiques; on exigeait certaines signatures, — outre l'extrait de naissance, le casier judiciaire, etc. Il va de soi que je n'y avais pas songé, de sorte que je réclamai d'urgence ces documents à l'auteur. Il me répondit le 15 décembre, non sans un humourisme discret :

Rome, 15. XII .1922.

Ma gentille amie, je vous retourne, signés, les papiers de la Société des Auteurs; tous, sauf l'extrait de naissance et le casier judiciaire.

---

(6) Roma, 7 Dicembre 1922.

Mia gentile Amica,

Le rispondo con un breve ritardo a causa d'una nuova indisposizione che mi ha tenuto a letto alcuni giorni.

Il Dullin avrà ricevuto da un pezzo, a quest'ora, il contratto del Giordani e si sarà del tutto tranquillato. Creda, Amica mia, che per me, come per Lei, è una pena indicibile sentirmi ai piedi queste pastoje dell'amministrazione finanziaria; indicibile, perchè veramente non si riesce a sopprimerla di fronte a tutte le validissime ragioni che l'amministratore contrappone ad ogni minima protesta, specie se i bisogni della vita ci hanno costretti a legarsi a lui con qualche esoso contratto. E noti che, per me, io sono vittima non di bisogni propriamente miei, che per conto mio, con la vita che faccio, ne ho pochissimi, ma di quelli altrui, voglio dire dei tanti al cui mantenimento io debbo provvedere col mio lavoro... Ma non parliamo di queste afflizioni.

Ho veduto sul fascicolo del 1° Dicembre del *Mercure de France* una lunga nota su l'eroico Dullin, che mi ha riempito di gioia e d'ammirazione. Sono veramente orgoglioso d'esser portato per la prima volta sulla gloriosa scena francese da un tal nome e da un tale collaboratore, con l'ausilio prezioso d'un altra più intima e viva collaborazione : la Sua, mia cara Amica!

Purtroppo io non potrô goderne se non in ispirito, trattenuto come sono qua da tanti impegni urgenti.

Porgo fin d'ora a Lei e a Dullin i miei auguri con un fervore che Lei puô facilmente immaginarsi, se considera che sono anche (almeno per una terza parte) rivolti a me stesso. Ma creda che mi interessa di più la parte del Dullin, se egli fa sul mio lavoro l'assegnamento che Lei mi ha detto nella sua lettera...

Attendo con ansia altre Sue notizie sulle prove del lavoro, e l'annunzio del giorno della prova generale, che ormai dev'esser prossima. Ancora auguri e auguri, con la preghiera di parteciparli insieme col migliori saluti al Dullin. Le bacio, mia gentile Amica, rispettosamente la mano

Suo amico LUIGI PIRANDELLO.

La Volupté de l'Honneur
Théâtre de l'Atelier, mise en scène de Charles Dullin.

La Volupté de l'Honneur
Théâtre Saint-Georges, mise en scène de Jean Mercure.

(Photo. Lipnitski)

Est-il possible qu'il y ait aussi besoin de ceux-là?

Pour obtenir le premier, (c'est-à-dire l'extrait de naissance) de la Sicile, il faudra au moins six jours; et deux ou trois pour le second!

Le Comm. Re Riccardi qui fait partie de la Société des Auteurs de France m'assure que ces documents ne sont pas strictement nécessaires, qu'on peut s'en passer. Si cela ne vous déplaît pas, je vous enverrai une autre personne qui a l'habitude de s'occuper de ces affaires : le cav. Palermi en ce moment à Paris comme représentant de la Société dramatique Giordani. Il vous aidera à vous débarrasser de tous ces ennuis.

Donc la première représentation est fixée au 21? Mes vœux, mes vœux, mes vœux, à vous avant tout, ma chère amie, et puis à Dullin.

Cosi è (se vi pare) *est à votre disposition; si vous voulez le traduire, vous le pouvez.*

En toute hâte pour ne perdre aucun temps, avec mes remerciements pour vos soins, vos fatigues, croyez-moi toujours, ma gentille amie,

Votre affectueux

LUIGI PIRANDELLO. (7)

Certes, Pirandello ne prévoyait guère que sa lettre si pleine de bons souhaits allait traverser — dans ma poche — la seule bourrasque sérieuse qui nous ait mis aux prises, Dullin et moi, durant des semaines de travail en parfait accord. Mais comme cette bourrasque servit, et suffit, à protéger la pièce, je jugeai inutile (par la suite) d'attrister l'auteur en évoquant un souvenir plutôt pénible. Pirandello n'en sut jamais rien. Mais pour moi, ce jour-là, l'alerte fut chaude.

C'était le 19 décembre, veille de la « générale ». La répétition dite des « photographes » étant fixée au début de l'après-midi, j'arrivai vers deux heures au théâtre, avec ma lettre d'Italie, et je cherchai Dullin pour lui faire part des bons vœux de Pirandello. Près de sa loge, je me heurtai à un

---

(7) Roma. 15. XII. 1922.

Mia gentile Amica, eccole di ritorno, firmate, le carte della Società degli Autori : tutte, tranne la fede di nascita, e la fedina penale. Possibile che ci sia bisogno anche di queste? Per aver la prima (cioè la fede di nascita) dalla Sicilia, ci vorranno almeno sei giorni; e due o tre per la seconda!

Il Comm. Re Riccardi, socio della Società degli Autori di Francia, m'assicura che questi due documenti non sono strettamente necessari e che se ne puo fare a meno. Se non Le dispiace, manderó da Lei un altro pratico, il cav. Palermi che si trova a Parigi come rappresentante della Società del Giordani, perchè la ajuti a sbarazzarsi di tutti codesti impicci.

Dunque la prima rappresentazione è segnata per il 21? Auguri auguri, auguri, a Lei prima di tutto, mia cara amica, e poi al Dullin!

« *Cosi è (se vi pare)* » è a sua disposizione; se vuol tradurlo, la puó.

In tutta fretta, per non perdere altro tempo, coi più vivi ringraziamenti per tutte le cure e le fatiche, e i più cordiali saluti, mi creda sempre mia gentile amica

Suo affe^mo^
LUIGI PIRANDELLO.

« Baldovino » invraisemblable : ficelé dans un pantalon étriqué arrivant aux chevilles, sa jaquette aux manches trop courtes ouverte sur un gilet à fleurs et une cravate volante, il portait pour comble une perruque de demi-chauve, d'un roux déteint, qui complétait le désastre de toute son apparence de pitre... le plus misérable des pitres! Je criai, ébahie :

— Quel déguisement, Dullin!

Il dit, assez embarrassé :

— Nous répétons *en costumes*, aujourd'hui.

— Costumes, costumes de quoi? La pièce est moderne.

— Moderne... en Italie, risqua-t-il.

— Et vous pensez que les Italiens s'habillent comme vous voilà?

L'acteur tenta de biaiser, de finasser, de m'échapper. Il ne pouvait comprendre mon indignation. JAMAIS je n'aurais accepté une erreur qui aurait froissé, là-bas, les susceptibilités les plus légitimes : le personnel de l'Ambassade, les correspondants de la presse italienne devaient assister à notre « générale ». Un Dullin travesti en « Italien de manière » non seulement rendait ridicule la pièce de Pirandello, mais susciterait une de ces âcres querelles de Latins à base d'amour-propre froissé, dont je ne connaissais que trop l'interminable douleur. Plutôt supprimer le spectacle! Je dominai ma colère :

— Dullin, vous n'avez sûrement jamais voyagé en Italie. Vous croyez réaliser « un type ». Regardez : voici une petite photo de mon mari que je porte toujours sur moi. Correctement mis, n'est-ce pas? Et Pirandello s'habille de même. Et n'importe quel « signore » italien également; comme tous les messieurs du monde... Pourquoi m'obligez-vous à affirmer une vérité si évidente?

— Mais, madame, je dois tenir compte des circonstances.

— Entendu : Baldovino est un noble décavé; mais « signore » toujours. Il peut porter un habit très éreinté, même fripé, — *en tous cas à sa taille*, soyez-en sûr. Et vous, qui interprétez ce caractère orgueilleux avec une pénétration si magistrale, vous Dullin, vous le fagotez de la sorte, en lui fabriquant une tête de Jocrisse!

— Jocrisse, madame!

— Mais vous ne vous êtes donc pas regardé! Comment voulez-vous qu'Agathe Renni s'éprenne de cette perruque, de cette face minable? D'ailleurs, grimez-vous comme vous voulez, c'est votre affaire... Mais le gilet à fleurs, l'habit de clown, NON. Cela devient offensant pour Pirandello.

— Madame... excusez-moi, on m'appelle. Les photographes...

— Ah, il nous manquait ceux-là! Et vous allez rendre public votre accoutrement « *à l'italienne* » ?

— Je n'ai plus le temps de changer, bafouilla Dullin qui se sentait extrêmement mal à l'aise. Je vous promets de mettre un autre habit pour la « générale ».

— Vous enfilerez votre veston de travail de tous les jours, déformé, élimé; ça suffit; ce sera bien.

— Oui. Soit. Vous avez raison... accumulait Dullin qui ne cherchait qu'à s'évader. Mais je ne le sentais pas sincère, je n'avais aucune confiance. Assez rudement, je lui saisis le poignet :

— Ecoutez-moi, Dullin; je vous étonne, vous m'avez toujours vue si accommodante. J'ai mes raisons pour empêcher l'erreur que vous voulez commettre : décisives. Vous savez combien je vous ai servi depuis le premier jour, de toutes mes forces... Mais Pirandello, lui, m'a confié son nom, sa pièce. Je vous préviens, *sérieusement*. Si, demain soir, vous entrez en scène vêtu ainsi, en grotesque, je me lèverai immédiatement et déclarerai que je vous désavoue, que j'interdis la représentation *au nom de l'auteur*. Je ferai cela, je vous le jure.

Pour la première fois, Dullin leva les yeux vers les miens, avec stupeur, très alarmé; une vibration particulière l'avertissait que je ne plaisantais pas. J'ajoutai :

— J'ai une voix de conférencière qui porte très loin : toute la salle m'entendra et ce sera un scandale... odieux. Tant pis pour votre spectacle.

— Mais madame, mais madame, répétait Dullin éperdu, rassurez-vous, calmez-vous.

— Je suis plus que calme : je suis *décidée*. De votre part, je ne pouvais m'attendre à une telle trahison. Je m'y oppose.

— Je changerai de costume. J'ôterai la perruque, promit Dullin très agité. Aujourd'hui il est trop tard, on m'attend... Ecoutez, ils m'appellent, il faut que j'aille. Reprenez confiance, madame, je vous en supplie.

— Cela dépend uniquement de vous, répliquai-je.

Et sans ajouter un mot je m'éloignai, refusant pour la première fois depuis le début du travail d'assister à la répétition. Je quittai le théâtre.

... Il existe une preuve de cette étrange erreur de Dullin : l'image que « les photographes » prirent ce jour-là à la fin de la comédie. *L'Illustration* en « orna » son supplément théâ-

tral quand elle publia *La volupté de l'honneur*. La photographie montre Dullin avec sa perruque, et le costume ridicule qui déclencha ma protestation : sans doute n'eût-il que le temps d'arracher son gilet. Par la suite, libre d'agir comme il préférait, je ne crois pas qu'il ait jamais repris son travesti.

Mais en tous cas, le lendemain, 20 décembre, à la répétition générale où assistait Tout-Paris, je vis apparaître un Baldovino parfait, « signore decaduto » qui conservait sa dignité et même son goût de raillerie, sous un vieil habit très fatigué, mais décent. Ni perruque, ni gilet.

En pleine sécurité, l'artiste put se livrer à sa belle interprétation du rôle qui lui attira aussitôt le consentement du public. Dès ses premières tirades, le succès fut sensible, enveloppant la comédie, sans une minute de défaillance, jusqu'au dénoûment. Lorsque, triomphalement joyeux, Charles Dullin vint annoncer sur le rebord de la scène : « Nous avons eu l'honneur de représenter devant vous la première œuvre de Luigi Pirandello, traduite par Mme Camille Mallarmé », l'applaudissement éclatant, — vraiment unanime puisque le grand interprète lui-même s'y associa, — fut dirigé vers moi. J'étais assise au parterre, entre les Berthelot. Tous, debout, me remerciaient : Dullin avec gratitude, mes amis avec orgueil, et même la salle, heureuse d'avoir apprécié un nouvel écrivain. Cette minute chaleureuse me récompensa largement de ma fatigue. Mais elle resta unique.

Dès le lendemain, les journalistes parisiens parlaient de la pièce, de Dullin, du théâtre nouveau, même de Pirandello, mais négligeaient *jusqu'au nom de la traductrice*... qui ne s'était pas préoccupée de sa réclame personnelle.

Oubliée, j'en pris aussitôt mon parti. Que m'importait! J'avais bien réussi ma tâche, je ne pensais qu'à rejoindre mon mari. Seulement, voulant tenir toutes mes promesses jusqu'au bout, avant de repartir pour l'Italie je m'en fus trouver encore le directeur de *l'Illustration*, René Baschet, lequel m'objecta que la revue ne donnait point de pièces étrangères dans son supplément théâtral.

— Dommage! soupirai-je. Mais j'entendis alors cette phrase courtoise, absolument inattendue :

— A dire vrai, j'ai assisté à *La volupté de l'honneur*... Et il faut bien reconnaître que, traduite par Camille Mallarmé, c'est une pièce française. Je la publierai donc. »

Elle parut, en effet, *le 2 juin 1923*. J'ai une lettre de Pirandello de cette époque qui m'apprend qu'elle servit aussitôt de texte à la traduction danoise.

J'allai encore, presque le dernier jour, chez l'éditeur Stock qui accepta, également, de tirer quelques milliers d'exemplaires, en brochures, de la comédie.

De telle sorte que ce lancement théâtral d'un grand auteur étranger, commencé en septembre, réussi le 20 décembre, se transforma soudain en une énorme diffusion littéraire. Dix mois après que j'avais choisi, *seule,* la pièce que je désirais de Pirandello, la plus grande revue française la distribuait gratuitement à un public mondial de quelques millions de lecteurs...

Tout ce récit appartient désormais à l'histoire du théâtre de notre pays : Pirandello, Dullin, les Pitoëff, Benjamin Crémieux, ont disparu. Je reste seule protagoniste des débuts de Pirandello en France, avec tous les documents autographes qui confirment jusqu'à la minutie mes affirmations.

CAMILLE MALLARMÉ.

LES PLUS ANCIENS COMÉDIENS FRANÇAIS CONNUS

Quels sont les plus anciens comédiens français dont le nom soit parvenu jusqu'à nous, attesté par d'irréfutables documents?

La question mérite d'être posée dans une Revue consacrée à l'Histoire du Théâtre, d'autant plus que les quelques auteurs qui l'ont effleurée dans leurs ouvrages, n'y ont jamais, jusqu'à présent, donné de réponse vraiment satisfaisante.

On sait que, dès le Haut Moyen-Age, divers personnages, héritiers plus ou moins directs de traditions remontant à l'Antiquité, se sont produits dans les jeux scéniques, les cortèges, les parades et les banquets. Les textes les désignent sous plusieurs vocables : *histriones, joculatores, mimi, nugatores, scurri,* etc... mais ces ancêtres des bouffons, des jongleurs et des mimes de l'époque médiévale classique, ne sont pas à proprement parler de véritables comédiens.

Le mime VITALIS, par exemple, dont l'épitaphe nous a été conservée et qui semble avoir vécu sous CHARLEMAGNE ou LOUIS LE DÉBONNAIRE, est essentiellement un « *imitateur* », de talent certes, mais non pas un acteur dans le sens que l'on attribue généralement à ce terme (1). Il a égayé les festins carolingiens en contrefaisant de la voix et du geste ceux qui y participèrent, rien de plus.

Certains veulent également que GAUCELM FAIDIT, troubadour de Provence, dont l'activité littéraire se situe entre 1185 et 1220, ait été le premier, en France, à monter sur un théâtre pour y jouer des pièces tragiques et satiriques composées par lui, entre autres l'*Heregia dels Peyres* (*Hérésie des Prêtres*) dont seul le titre a subsisté. Mais rien de ce que nous savons de lui, notamment par son biographe anonyme, ne permet de supposer qu'il ait exercé une activité dramatique quelconque. « *Il perdit tout son avoir au jeu, et c'est alors qu'il se fit jongleur* ». Or la qualité de jongleur n'a jamais été synonyme de celle de comédien, bien au contraire (2).

Dans leur *Histoire du Théâtre français* (3), les Frères PARFAICT nous affirment, sans nous fournir la moindre preuve à l'appui de leurs dires, que « HUGUES BRUNET, gentilhomme de la ville de Rhodez, fut simplement poète comique, c'est-à-dire qu'il ne composa point de pièces, et qu'il se contenta d'exécuter celles qu'on lui disait de

(1) GOUGENHEIM (Georges). — *Le mime Vitalis* dans *Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance, offerts à Gustave Cohen.* Paris, Nizet, 1950, p. 29 et ssq.

(2) BERRY (André). — *Florilège des troubadours.* Paris, Firmin-Didot, 1930, p. 235 sqq.

(3) PARFAICT (Les frères). — *Histoire du Théâtre français,* T. I, p. 10 sqq.

jouer ». Brunet mourut en 1223 et avait composé un poème intitulé *Les Traverses de l'Amour.*

Les mêmes auteurs relatent aussi, dans le même ouvrage, mais toujours d'une façon absolument gratuite, que Ricard de Noves, mort en 1270, « *fut bon comique — c'est-à-dire comédien — et allait chantant ès maisons des grands Seigneurs en se promenant, et faisant gestes à ce convenables, par le remuement de la personne, et changement de voix, et par autres actions requises à vrai comique, il gagna un grand trésor* ». Disons, pour être exacts dans nos citations, que les Frères Parfaict se hâtent d'ajouter l'indication plutôt vague : « On rapporte ce passage tiré de Nostradamus »!

Les *Comptes de la Ville de Lille* mentionnent bien, à l'année 1368 (4), un certain Colart de Maubeuge qui, sur leur demande, récréa par deux fois les échevins dans la Chambre au Scel : « *A Col[ar]t de Maubœge pour se dess[er]te de au quand deschev[ins] jeuer de son mestier et canter de geste p* 11 *nuis au scel, XII gros* ». Mais que signifie exactement l'expression « *jouer de son métier* »? S'agit-il bien d'un comédien ou d'un simple « *chanteur de geste* » s'accompagnant sur sa vièle? Reconnaissons qu'en l'occurence, le doute est permis.

Ce sont les incertitudes, voire même les erreurs, dont il est fait état plus haut, qui ont amené H. Lyonnet, dans son *Dictionnaire des Comédiens français* (5), à considérer, document à l'appui de sa thèse, comme étant le plus ancien comédien français connu, un farceur de la fin du XIV^e^ siècle : Jehan de Besceul. Les *Comptes de l'Hostel du Roy Charles VI* (6) stipulent, en effet, qu'il a été octroyé « *à* Jehan de Besceul, *joueur de farsses, pour argent donné à luy par le commandement du Roy, pour foing et avoine à son cheval qui porte son harnois, mercredy,* 16^e^ *de feurier* 1388, *le Roy estant au Louuvre,* 64 *sols parisis* ». Voilà, enfin, dira-t-on, un texte précis et irréfutable.

Or, dès 1880, L. Petit de Julleville avait signalé (7) que, dans un registre de J. Pavès, notaire à Toulon, durant la première moitié du XIV^e^ siècle, figurait la liste des personnages d'un mystère qui paraît avoir été joué dans cette ville en 1333 : *La Nativité de Notre-Dame et l'Enfance de Jésus.* « Le document, écrit le célèbre historien du théâtre médiéval, ne porte aucune date, mais ceux qui le précèdent sont des 20, 21 et 22 décembre 1333, et ceux qui viennent après, du mois de janvier suivant. Ce mystère dut ainsi être joué vers Noël, ce qui s'accorde bien avec le sujet qu'il met en scène.

« A côté des noms des personnages, le notaire ou son scribe inscrit celui des acteurs. On retrouve là les noms des principales familles de Toulon à cette époque [Amilhau, Fresquet, Thomas, Dolmet, Cristiani, Thoron, Pavès, Valserre, Muradour, Segnier, Tassy, Gardane, Silvestre, etc...]; toutes tinrent à l'honneur de paraître dans cette solennité.

« Les personnages indiqués sont au nombre de soixante-dix, parmi lesquels on remarque : *Maria juvenis, et in magna etate,* jouée par Loyso Amiliavus *juvenis* », ce qui, traduit en français (*juvenis* n'ayant pas en latin médiéval le même sens qu'en latin classique, soit celui de « jeune homme », mais signifiant simplement « jeune ») nous four-

(4) *Comptes de la Ville de Lille.* Année 1368, f° 37.
(5) Lyonnet (H.). — *Dictionnaire des Comédiens français.* Paris 1904, T. I, p. 163.
(6) *Comptes de l'Hostel du Roy Charles VI.* Arch. nat. KK 30, fol. 55 V°.
(7) Petit de Julleville (L.). — *Les Mystères.* Paris. Hachette, 1880. T. II, p. 3.

nit tout bonnement *le nom de la première actrice française connue : la jeune* Louison Amilhau, titulaire du rôle de la Vierge Marie.

Cette particularité, cependant fort intéressante pour l'Histoire générale du Théâtre, semble d'ailleurs avoir échappé à Petit de Julleville et, de nos jours, à M. Gustave Cohen, qui estiment tous deux que la première femme admise, en France, à monter sur les planches, et dont des archives nous ont conservé trace, se produisit en 1468, à Metz, dans le *Jeu de Sainte Catherine du mont Sinaï*, donné aux frais d'une dame nommée Catherine Baudoiche, au couvent des frères prêcheurs. Le rôle de la sainte y fut, en effet, tenu par « *une jeune fillette* », d'environ dix-huit ans, qui récita sans défaillance deux mille trois cents vers et « *parla si vivement et si piteusement qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer* » et qu'un gentilhomme l'épousa (8).

On remarquera que le nom de la « jeune fillette » en question demeure inconnu. Or, le témoignage du notaire de Toulon, J. Pavès, non seulement nous permet de remonter à une époque bien plus ancienne, mais encore présente l'avantage de nous fournir une désignation précise. Dans l'état actuel de nos connaissances, la jeune Loyson Amilhau est donc, à la date de décembre 1333, la plus ancienne actrice française nommément attestée par un texte formel, preuve qu'en ce temps-là, la vieille interdiction, d'origine essentiellement religieuse, et qui s'opposait à ce que les femmes parussent sur une scène, souffrait déjà exception.

Moins de soixante ans après, cette exception tend à devenir la règle, puisque des lettres de rémission, datées de 1392, nous apprennent que « Jehan Le Bègue et *cinq ou six autres escoliers ses compaignons, s'en alerent juer par la ville d'Angiers, desguisiez, a un jeu que l'en dit Robin et Marion,* ainsi qu'il est accoustumé de faire chascun an, *en les foiries de Penthecouste en la ditte ville d'Angiers, par les gens du pays, tant par les escoliers et fils de bourgeois, comme autres; en compaignie duquel* Jehan le Bègue *et de ses compaïgnons y avoit une fillette desguisée* » (9).

De toute façon, si Petit de Julleville n'a pas remarqué que le texte du notaire de Toulon, J. Pavès, cité par lui, nous livre le nom de notre première actrice nationale, catégorie « amateurs » comme l'on dirait aujourd'hui, il semble avoir cru, en revanche, que ses compagnons étaient les plus anciens comédiens français, de la même catégorie, désignés autrement que d'une façon anonyme.

Or, personne ne paraît avoir mis l'accent sur le fait qu'une pièce de la fin de XIII[e] siècle, cependant bien connue de tous ceux qui s'intéressent aux origines de notre théâtre et due à la plume d'un célèbre poète-musicien, nous révèle l'identité des premiers comédiens « amateurs » dont l'existence nous soit attestée par des archives irréfutables : il s'agit tout simplement du *Jeu de la Feuillée*, composé, à Arras, en 1276, par Maître Adam de la Halle, dit Le Bossu, et interprété vraisemblablement la même année, le soir de la Saint Jean d'Eté, le 24 juin, par lui-même, Maître Henri, son père, et quelques compagnons, tous arrageois, qui apparaissent, dans la pièce, non sous des appellations imaginaires, mais en gardant leur individualité habituelle et leur nom, comme le feront, beaucoup plus tard, les comédiens

(8) Petit de Julleville (L.). — op. cit. T. I., p. 370; et Cohen (Gustave). — *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age.* Paris. Honoré Champion, 1926, p. 206.

(9) Petit de Julleville (L.). — *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen-Age. Catalogue des Farces et Sotties.* Paris, Hachette, 1886, p. 324.

(Rijkmuseum d'Amsterdam)

Une représentation en plein air dans les Flandres au XVI[e] siècle
(Extrait d'une "*kermesse de paysans*" de Pieter Balten, mort à Anvers en 1598)

de *L'Impromptu de Versailles*, de MOLIÈRE, ou ceux de *L'Impromptu de Paris*, de GIRAUDOUX.

Le scénario du *Jeu de la Feuillée* n'a pas à être résumé ici. Insistons seulement sur la particularité qui veut que cette première « féerie » qui constitue également la première revue de fin d'année de notre théâtre, porte directement à la scène divers personnages de la grande cité picarde, ayant réellement existé et qui jouent leur propre personnage « à visage découvert ».

En plus de l'auteur et de son père, cités plus haut, on trouve d'abord RIKÈCE AURRIS, très adroitement désigné, dans le *Jeu* même, comme étant le second du poète dans l'organisation du spectacle. « *Deux clercs, dit* CROQUESOT *aux fées, se sont entremis afin de vous appareiller la table de votre festin. L'un c'est le fils de Maître* HENRI; *quant à l'autre on le nomme* RIKÈCE AURRIS » (10).

Cet hommage de l'auteur à son metteur en scène est tout à fait transparent et il désigne fort clairement, en la personne de ce clerc qui dresse avec ADAM le couvert des fées, un « bras-droit » tout dévoué. Il est même presque certain que cet homme, extrêmement riche — le *Jeu* nous renseigne sur ce point — a assumé les frais du spectacle, tandis que son ami, impécunieux mais opulent par ses rimes, a, dans l'entreprise commune, apporté le meilleur de son génie.

Parmi les autres personnages — la pièce en compte dix-neuf en tout — beaucoup ne sont pas identifiables car le trouvère picard les a désignés par le nom qu'ils porteraient sur le théâtre ou par les fonctions qu'ils y rempliraient. Tels sont : CROQUESOT, MORGUE, ARSILE, MAGLOIRE, LE PHYSICIEN, LE MOINE, LE DERVÉ et le PÈRE AU DERVÉ.

D'autres, en revanche, à l'exception de RAINNELET et de RAOUL LE WAIDIER, le tavernier, ont laissé des traces de leur existence. Ces traces sont, il est vrai, minimes, mais elles n'en sont pas moins suffisantes pour nous permettre d'affirmer, sans crainte d'erreur, que les gais lurons avec qui Maître ADAM a dialogué sur les planches étaient tout autre chose que des créatures imaginées.

L'un d'eux, WALET, figure au registre de la Confrérie de Notre-Dame des Ardents, dite de la Sainte Chandelle, avec l'indication : « *Pois pilés Valés* ». Or, notre WALET qui demande à Saint Acaire de lui faire recouvrer la raison, supplie celui-ci de la façon suivante :

> « *Sains Acaires que Diex kia,*
> *Donne me assés de poi*[*s*] *pilés,*
> *Car je sui, voi, uns so clamés.* »

Les pois pilés passaient, au Moyen-Age, pour guérir de la folie et le terme en était appliqué à ceux que l'on estimait insensés.

Le Bossu d'Arras ne s'est pas fait faute de prêter à son camarade un caractère conforme à son surnom, qu'il a eu soin d'insérer habilement dans le texte même de la pièce. Ajoutons que ce WALET était le fils d'un bon musicien de la Cité, d'un « *bon vielere* » (11).

HANE LE MERCIER, lui, fait partie de la troupe, plus à cause de sa richesse que de son talent. BAUDE FASTOUL, dont les lauriers semblent avoir été monnayés, salue en lui un compagnon plein de courtoisie et de bon sens (12).

Quant à GILLOT (ou GUILLOT) le PETIT, il avait sa place parmi les

---

(10) *Le Jeu de la Feuillée*, v. 648-655.
(11) *Le Jeu de la Feuillée*, v. 351-354.
(12) BAUDE FASTOUL. *Congé*, str. 57.

premiers bourgeois d'Arras et Rikèce Aurris le pare même du titre de gentilhomme (13). Fastoul éprouvait pour lui une profonde amitié. Dans son *Congé*, il y fait allusion à deux reprises et déclare : « *Celui au monde qui m'a témoigné le plus de pitié, c'est Gillot le Petit, qui est converti en bonté* », ce qui signifie que Gillot est celui qui lui a ouvert le plus largement sa bourse (14). Secourable aux écrivains, il ne dédaigna point se mêler à leurs exercices et fut arbitre d'une « *parture* » entre Cuvelier et Jean Bretel. Comme ce dernier, il était « *servant héritable* » de la rivière de Saint-Vaast, charge très recherchée et très lucrative. Gillot est vraisemblablement mort au mois de février de l'an 1301.

Il apparaît de la sorte que le *Jeu de la Feuillée*, d'Adam de la Halle, nous révèle les noms des six comédiens « amateurs » identifiés par des textes précis et ayant, les premiers, monté sur le *hourt*, comme l'on disait à l'époque, pour divertir leurs concitoyens.

Si, sur le plan « amateurs », la Provence a donné, en 1333, à la France, sa première comédienne, à la Picardie est revenue, en 1276, la gloire de lui fournir ses premiers acteurs. Il convenait de souligner ce rapprochement symbolique, assez révélateur de l'engoûment que, du Nord au Midi, éprouvait toute l'ancienne France pour les choses du Théâtre.

Maintenant que nous avons déterminé qui sont les plus anciens comédiens français, actuellement connus, dans la catégorie « amateurs », essayons de rassembler, également d'après des textes sérieux, quelques renseignements sur les premiers acteurs et actrices « professionnels », forcément postérieurs aux précédents, en raison de l'évolution propre au théâtre français du Moyen-Age et de la Renaissance.

Les *Comptes de la maison du Duc d'Orléans*, pour les années 1391 à 1393, nous apprennent que quatre « *joueurs de personnages* » sont alors attachés à la cour de ce prince. Il s'agit de Hannequin Le Febvre, Jacquemart Le Febvre, Gilet Vilain et Jehannin Esturjon. Nos recherches ne nous ayant pas permis de retrouver des noms de « *compagnons joueurs* » de métier vivant à une époque antérieure à celle de ce XIV[e] siècle finissant, force nous est de les considérer comme les plus anciens comédiens de profession connus en France, encore que nous ignorions à peu près tout de leur vie. Comme aux dates mentionnées plus haut, Eustache Deschamps composait son *Dit des quatre offices de l'hostel du roy* (Saucerie, Panneterie, Echansonnerie et Cuisine) à jouer par personnages, il est toutefois légitime de supposer que le Duc d'Orléans ait prêté ses quatre « *joueurs* » pour incarner les quatre puissances qui se disputèrent la suprématie dans l'office du roi, son frère. Mais c'est là, bien entendu, simple hypothèse.

De toute façon, il est à peu près certain que d'autres « professionnels » ou « semi-professionnels » ont existé bien avant eux : la poussière des archives et des manuscrits est loin d'avoir livré tous ses secrets. De fort bonne heure, en effet, des groupes d'amateurs passionnés de théâtre, sont allés de ville en ville, de bourgade en bourgade, de château en château, en jouant des pièces tantôt édifiantes, tantôt comiques, et ils réclamaient après le spectacle, soit aux spectateurs, soit aux échevinages, soit au Seigneur, une faible rétribution. Véritables comédiens ambulants — « en tournée », comme nous dirions de nos jours — ils avaient, malgré tout, la plupart, un autre métier que celui de jouer la comédie, et c'est pourquoi la distinction entre

(13) *Le Jeu de la Feuillée*, v. 288.
(14) Baude Fastoul. *Congé*, str. 46.

« amateurs » et « professionnels » est si délicate à établir, lorsque l'on se penche sur l'activité théâtrale en ces siècles lointains (15).

Quant aux actrices de métier, ce fut l'exemple des troupes italiennes et espagnoles qui provoqua leur apparition sur la scène française, dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle seulement.

Appelés par le roi Henri III, « *le dimanche 19 mai* 1577, écrit PIERRE de l'ESTOILE, *les comédiens italiens, surnommez* i Gelosi, *commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en la salle de l'hostel de Bourbon, à Paris* ».

Ces représentations ont un charme particulier pour les libertins qui vont surtout admirer les femmes « *car*, si l'on en croit PIERRE de l'ESTOILE, *elles faisaient montre de leurs seins et poictrines ouvertes et autres parties pectorales, qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisoient aller par compas ou mesure, comme une horloge, ou pour mieux dire, comme les soufflets des maréchaux!* » (16)

Les acteurs espagnols, eux, s'étaient établis en 1604 à la Foire St Germain. Le bailli fit rouer vifs deux d'entre eux comme coupables de meurtre d'une belle comédienne, âgée de vingt-deux ans, membre de leur troupe, qu'ils avaient poignardée et jetée dans la Seine.

En ce qui concerne l'installation des comédiennes sur la scène française, on relève le nom de la femme DUFRESNE, mentionné à la main sur un exemplaire de l'*Union d'amour et de chasteté*, pastorale en cinq actes et en vers, due à la plume d'A. GAUTIER, apothicaire avranchois. Cette pièce, imprimée à Poitiers en 1603, fut certainement jouée à cette époque (17).

Sur un exemplaire d'une autre pièce de ce temps-là, la *Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans*, imprimée à Rouen, chez Raphaël du Petit-Val, en 1603, figurent les noms de deux actrices, écrits à la main : V. FRONEUPHE et MARTON PLUS.

Mais, dans ses *Mémoires* (18), l'abbé de MAROLLES parle de MARIE VERNIER, femme d'un des directeurs du fameux Hôtel de Bourgogne, héritier des Confrères de la Passion.

A celle-ci reviendrait la gloire d'avoir été, en France, la première comédienne de métier, puisqu'elle aurait paru sous le règne de Henri III, au sus dit Hôtel, en imitation de ce qui avait lieu dans la troupe italienne que ce roi avait attirée à Paris. En 1600, MARIE VERNIER et son mari se séparèrent d'ailleurs de leur troupe et allèrent s'installer rue de la Poterie, dans une maison nommée Hôtel d'Argent.

Pierre SADRON.

(15) SADRON (Pierre). *Les associations permanentes d'acteurs en France au Moyen-Age* dans R.H.T., 1952, III, p. 220 sqq.
(16) PIERRE DE L'HESTOILE. *Journal de Henri III.*
(17) *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, T. I, p. 189.
(18) MAROLLES (Abbé de). *Mémoires*, T. I, p. 59 de l'édition publiée en 1755.

L'ÉCLAIRAGE DANS LES THÉATRES

Nous présentons ici deux documents concernant l'éclairage des théâtres, l'un se rapporte au gaz et l'autre à l'électricité. En présence de l'application de nouveaux procédés nous voyons toujours l'opinion publique se partager, avec l'enthousiasme des uns et le scepticisme des autres, sans parler des indifférents. Mais ceux qui se prononcent en faveur du progrès ont toujours le dernier mot, jusqu'à ce qu'une nouvelle étape se dessine qui entraîne encore d'autres changements.

En 1819, Louis XVIII voyait avec regret que l'industrie du gaz était déjà fort développée en Angleterre alors que les Français ne semblaient pas désireux d'introduire rapidement chez eux cet éclairage. Il se décida à envoyer à Londres une commission d'étude dont faisaient partie d'Arcet et Cagniart-Latour qui avaient déjà à leur actif la mise en service du gaz à l'Hôpital Saint-Louis de Paris.

Les résultats de cette mission ne se firent pas attendre et déjà en 1821, on procédait à l'installation de ce nouveau mode d'éclairage à l'Odéon qui fut ainsi le premier théâtre en France à bénéficier de cette réalisation. Puis on équipait ainsi l'Opéra, les Variétés et le théâtre Louvois.

A ce sujet, on peut lire dans le livre que Castil Blaze a consacré à l'Académie Nationale de Musique et de Danse : « *Le gaz a chassé les quinquets en* 1822; *en attendant les découvertes à venir il m'est permis d'applaudir aux services éminents, aux effets scéniques précieux que nous devons au gaz. Sans parler des clartés dont il inonde la salle, il donne le moyen de jeter un faisceau de lumière sur tel ou tel point, en laissant le reste du décor dans l'obscurité. L'aurore, le clair de lune, sont imités avec une perfection très satisfaisante. Les derniers plans s'éloignent à de plus grandes distances et ne dérobent point leurs détails à l'œil charmé du spectateur* ». Et dans une autre partie du même ouvrage, l'auteur s'exprime ainsi : « *Le* 6 *février* 1822, *première représentation d'*Aladin ou la Lampe Merveilleuse, *opéra en cinq actes d'Etienne, musique de Nicolo Isouard et Benincori... Le gaz prête ses lumineuses clartés à la lampe d'Aladin... Vous voyez que le gaz fit sa première explosion mémorable d'une manière aussi brillante que spirituelle. Employé depuis le* 16 *août* 1821 *comme simple moyen d'éclairage, il acquiert une importance dramatique dans* La Lampe Merveilleuse... *L'incertaine lueur des quinquets disparut devant le magique flambeau...* ».

Pour cette installation de l'Opéra, un gazomètre spécial avait été établi rue Richer, dans une dépendance des Menus-Plaisirs.

Nous donnons maintenant communication d'un document qui fait suite à une proposition que le vicomte Chaptal avait faite à la Comédie Française en 1822, proposition qui comme on peut le voir n'a pu avoir de suite immédiate en raison d'un contrat antérieur que ce théâtre possédait pour l'éclairage par les anciens procédés.

Comédie Française.

Comité d'Administration.

Monsieur le vicomte,

nous avons reçu la lettre que vous nous avez fait l'honneur de nous adresser le 27 juillet dernier et qui contient la proposition d'un traité, pour l'éclairage du Théâtre-Français par le gaz hydrogène, avec la compagnie dont vous êtes l'un des administrateurs. nous ne sommes pas en mesure de nous occuper en ce moment de cette proposition, attendu que nous avons, pour l'illumination par l'ancien procédé, un marché qui ne finit qu'au 1er juillet 1823; mais si la Comédie-française adopte l'éclairage par le gaz hydrogène, elle sera toujours portée, Monsieur le vicomte, à contracter de préférence avec MMrs les administrateurs d'un établissement fondé par le Roi et auquel Sa Majesté s'intéresse, dans la persuasion qu'elle y sera traitée plus favorablement que partout ailleurs —

Nous avons l'honneur d'être avec la plus haute considération,

Monsieur le vicomte,

Vos très humbles et très obéissants serviteurs,
Les Comédiens français ordinaires du Roi, Membres du comité d'administration,

Paris, 2 août 1822.

Lafon · Devigny · Damas · Michelot

Mr le Vte Chaptal.

Le deuxième document que nous reproduisons ici est un rapport établi par Mascart (1) qui fut le prédécesseur de Paul Langevin au Collège de France dans la chaire de Physique générale et expérimentale qu'il tenait lui-même du physicien Regnault.

Dans son rapport Mascart montre que les modifications dans les questions d'éclairage doivent satisfaire aux exigences suivantes : diminuer les causes d'incendie, tenir compte des besoins de l'art dramatique et de l'exploitation industrielle.

Mascart se montre homme de progrès et favorable au développement de l'éclairage électrique.

De même qu'en 1823, Ch. Nodier et A. Pichot, impressionnés par l'explosion qui s'était produite à l'Opéra de Londres et par l'arrêt d'une représentation de Rob Roy au Théâtre d'Edimbourg par manque de gaz, combattaient par la plume ce nouveau procédé, de même de nombreuses personnes firent campagne contre l'adoption de l'électricité dans les théâtres.

Nous pensons, quant à nous, que le temps n'est pas éloigné où des centrales utilisant la libération de l'énergie atomique permettront de répartir l'éclairage électrique pour tous les besoins de la population dans les meilleures conditions économiques et techniques.

Jacques NICOLLE.

RAPPORT
SUR
L'ÉCLAIRAGE DES THÉATRES
par E. MASCART

« La préoccupation principale qui doit servir de guide dans le choix d'un mode d'éclairage pour les théâtres est de diminuer les causes d'incendie; mais il faut aussi que le système auquel on s'arrêtera satisfasse aux exigences de l'art dramatique et de l'exploitation industrielle. La lumière doit contribuer à l'éclat des représentations par sa couleur, un aspect décoratif et une distribution harmonieuse; elle ne doit pas fatiguer la vue ni donner lieu, autant que possible à des produits secondaires qui vicient l'air de la salle, l'échauffent outre mesure et incommodent les spectateurs. Le matériel doit être peu encombrant, la marche assurée et l'entretien facile.

Enfin on ne peut pas négliger non plus la question économique et la meilleure solution deviendrait inapplicable si elle devait entraîner des frais hors de proportion avec les dépenses que l'on consacre habituellement à ce service.

Il n'y a plus à examiner le système suranné de l'éclairage par les huiles végétales ou les bougies trop encombrant ou trop coûteux. Encore moins peut-il être question des huiles minérales de nature

(1) Mascart (Eleuthère, Elie, Nicolas), physicien et météorologiste, né à Quarouble (Nord), le 20-2-1837, mort à Poissy (Seine-et-Oise) le 26-8-1908. Fut professeur au Collège de France de 1872 à 1908.

quelconque dont l'odeur et les dangers manifestes doivent faire proscrire l'emploi. Il ne reste donc à établir de comparaisons qu'entre l'éclairage au gaz et la lumière électrique.

LE GAZ

Le gaz de la houille possède des qualités qu'il est peut-être nécessaire de rappeler brièvement, parce que, sans doute à cause d'une longue habitude, on est quelquefois trop enclin à les méconnaître aujourd'hui.

Le gaz donne une lumière agréable à la vue, animée et vivante pour ainsi dire par le mouvement de la flamme, très analogue sous ce rapport à celle des lampes et des bougies, sans odeur sensible quand elle est bien réglée et pouvant prendre toutes les formes désirables par un simple changement des becs de combustion; dans les théâtres en particulier elle répond à tous les besoins de la décoration et du service de scène, sauf pour certains effets accessoires que l'on a pris l'habitude de demander à la lumière électrique.

C'est enfin une lumière toujours prête à servir, qu'on allume ou qu'on éteint en un instant, qu'on modère à volonté en chaque point sans avoir à se préoccuper du nombre de becs déjà mis en marche dans toute l'étendue d'une distribution, qui n'exige aucun entretien journalier, ni aucun matériel accessoire. Ayant sa source en dehors de l'édifice, elle est pratiquement inépuisable et la dépense est exactement en rapport avec l'éclairage utilisé.

Nous devons avec la même impartialité en signaler les défauts :

CAUSES D'INCENDIE. — Au point de vue de l'incendie, les inconvénients du gaz sont manifestes. La flamme est, en général, protégée d'une manière efficace par le verre qui l'entoure ou par des grillages métalliques; mais à certains moments, quand les robinets sont trop ouverts ou que la pression augmente brusquement, elle peut s'allonger au point de devenir un danger si elle est entourée de corps combustibles. La canalisation et les robinets de réglage sont rarement en assez bon état pour ne pas laisser quelque fuite. S'il se trouve ainsi un robinet ouvert ou un défaut des tuyaux qui laissent échapper le gaz dans un espace mal ventilé, il se forme avec l'air un mélange détonant; une flamme extérieure suffit alors pour provoquer l'explosion et l'incendie. Il est vrai que ce genre d'accident est devenu très rare; on n'est pas heureusement parvenu encore à désinfecter le gaz lui-même, de sorte que les fuites se révèlent facilement par l'odeur et qu'à moins d'une extrême négligence il est facile d'y porter remède.

Lorsqu'un bec allumé ou une fuite quelconque provoque un commencement d'incendie, le gaz contribue lui-même à entretenir la combustion; si alors une conduite principale de la canalisation est atteinte et brisée, les torrents de gaz qui s'en échappent fournissent un aliment mobile qui propage le feu de toutes parts. C'est donc avec raison, qu'il est prescrit en cas d'alerte de fermer aussitôt que possible les robinets principaux, mais la disparition subite des lumières au début d'un incendie, plonge les témoins dans une obscurité presque complète interrompue seulement par les lueurs des flammes qui peuvent percer la fumée. La panique et l'affolement du public causés par l'extinction du lustre dans une salle de spectacle est souvent la cause des plus graves accidents, alors même que la marche de l'incendie est lente et qu'avec plus de calme l'évacuation pourrait être assurée sans danger.

LE GAZ SUR LA SCENE. — Dans une installation permanente où les becs de lumière restent immobiles, il est facile de prendre toutes les précautions nécessaires et d'organiser une surveillance assez active pour supprimer réellement les dangers du gaz, même si la flamme se trouve dans le voisinage de matières combustibles.

On ne signale guère d'incendies aux heures de travail dans les ateliers de menuiserie ni dans les boutiques d'emballeurs, si nombreux dans les villes, où les becs de gaz sont allumés au milieu des copeaux et des matières inflammables. De même il n'existe peut-être aucun exemple d'incendie pendant la présence du public dans un de ces immenses magasins de nouveautés où la foule aurait tant de peine à trouver les issues.

On y remue cependant auprès des becs de gaz bien des objets qui seraient pour le feu un aliment facile et personne ne songe à demander que les étoffes qui flottent de toutes parts soient rendues incombustibles. C'est là une simple question de surveillance, d'intérêt commercial et de responsabilité; il y a sans nul doute des cas nombreux de commencements d'incendie dans ces établissements, mais on les arrête dès le début et d'une manière si efficace que la clientèle n'a pas l'idée qu'elle court un danger.

La sécurité n'est plus la même avec les éclairages mobiles où les appareils sont déplacés à chaque instant, comme dans les représentations dramatiques. Il suffit d'avoir assisté une fois à la manœuvre hâtive et compliquée des décors sur la scène des théâtres, même les mieux organisés, pour être convaincu que les précautions les plus rigoureuses risquent de devenir illusoires. Les cintres sont encombrés de toiles au milieu desquelles montent, descendent et se balancent des herses qui parfois ne portent pas moins de 100 becs de gaz. Peut-on être assuré que tous les grillages de protection seront constamment en parfait état et que le mouvement irrégulier d'un décor n'en brisera pas quelques-uns?

Il en est ainsi à plus forte raison pour les portants et les trainées que l'on modifie aux changements de décor. Ces appareils communiquent par des tuyaux flexibles en cuir ou en caoutchouc avec des robinets de distribution, situés à quelque distance sous la scène. Lorsque l'ajustage est terminé, l'appareilleur frappe du pied sur le plancher pour demander qu'on ouvre les robinets et fait ensuite l'allumage; mais tous les becs ne peuvent être allumés en même temps dès l'arrivée du gaz, quelquefois il y a malentendu dans les signaux et les raccords ne sont pas achevés à temps. Aussi n'est-il pas rare de voir à ce moment des flammes d'une longueur démesurée qu'aucune réglementation pratique ne peut éviter d'une manière absolue. Quant aux tuyaux flexibles qui courent sur le plancher de scène et sont exposés à tous les chocs, ils peuvent se briser par suite d'usure ou d'accident et laisser échapper le gaz en abondance.

CHALEUR DEGAGEE. — Un autre caractère du gaz est d'échauffer la salle et de provoquer une ventilation en même temps qu'il éclaire. Pendant l'été, la chaleur dégagée par les becs est au moins incommode surtout pour les spectateurs qui occupent les places élevées, sans que le profit de la ventilation soit une compensation suffisante. Pendant l'hiver, cette chaleur supplémentaire n'est pas à négliger, mais dans tous les cas elle est mal distribuée et elle se produit aux dépens de l'air respirable; c'est là un procédé barbare d'économiser le charbon dans les calorifères.

ALTERATION DE L'AIR. — Au point de vue de l'hygiène on doit tenir compte des produits de la combustion et de l'oxygène absorbé.

La combustion du gaz, comme celle des lampes et des bougies, quand elle est complète donne presque exclusivement de la vapeur d'eau et de l'acide carbonique. La vapeur d'eau par elle-même contribue à augmenter l'état hygrométrique généralement trop faible des salles chauffées, à moins toutefois que l'eau condensée ne finisse par ruisseler sur les murs et tomber des plafonds. L'acide carbonique n'est pas incommode tant qu'il n'existe qu'en faible proportion.

Mais, sans parler des produits nuisibles, on ne peut négliger l'appauvrissement de l'air en oxygène dans une salle close.

Pour apprécier l'importance de cette cause d'altération, il suffit de remarquer que la production d'acide carbonique par un bec de gaz ordinaire, brûlant 120 litres à l'heure et donnant la lumière d'une lampe Carcel, équivaut à la respiration d'environ 4 personnes de taille moyenne. Il faut porter ce nombre à 9 ou même à 12 personnes si on tient compte de la consommation d'oxygène qui correspond à la formation de l'eau. Dans les salles de théâtre bien éclairées il n'y a pas moins d'un bec de gaz par spectateur, le plus souvent un et demi, quelquefois trois. Avec ce mode d'éclairage, l'air respirable est donc plus appauvri en oxygène que si on décuplait le nombre des spectateurs.

Toutefois l'influence physiologique de l'air ne tient pas uniquement à la richesse en oxygène et en acide carbonique, et les produits de la respiration, toutes choses égales, sont assurément plus nuisibles que les produits d'une combustion bien réglée; l'influence relative du gaz est donc réellement moindre que ne semblent l'indiquer les chiffres qui précèdent.

Lorsque la combustion est incomplète, comme il arrive trop souvent, par suite d'un défaut de réglage, les flammes charbonnent, il se forme des produits accessoires, entre autres de l'acétylène dont l'odeur est facile à reconnaître, et les particules de charbon qui ont échappé à la combustion s'ajoutent aux poussières ordinaires pour tapisser les poumons comme elles tapissent les parois de la salle.

Toutes ces causes d'altération jointes à la respiration des spectateurs eux-mêmes, finissent par rendre absolument malsain l'air d'une salle mal ventilée.

Il est vrai, comme l'a montré Claude Bernard par une expérience célèbre, que les êtres vivants tolèrent, sans malaise grave, une altération extrême de l'air qu'ils respirent, à la condition qu'elle soit progressive. A la fin d'une soirée où les invités se pressent dans des salons trop bas, la flamme des bougies s'affaiblit, les lampes fument, le gaz file, révélant un défaut d'oxygène. Les invités n'en souffrent pas au même degré, mais un visiteur attardé qui pénètre brusquement dans cette atmosphère est suffoqué. Il en est de même pour un spectateur nouveau qui entre dans une salle de théâtre trop étroite à la fin de la représentation et s'installe aux places élevées; il s'étonne que ses voisins puissent rester à l'aise dans un pareil milieu.

Ajoutons encore que la nécessité d'allumer tous les becs un à un exige un allumage général dans les théâtres avant l'arrivée du public, même pour les appareils qui ne doivent servir que d'une manière temporaire, sauf à les tenir à bas feu quand ils ne sont pas utilisés. C'est une dépense inutile, sans grande importance, mais alors le gaz brûle mal, les produits de la combustion sont moins inoffensifs et si quelques becs s'éteignent, ils deviennent une cause de fuites quand on ouvre davantage les robinets. On a imaginé, il est vrai, différents procédés très ingénieux d'allumage à distance, mais ils ne paraissent pas jusqu'à présent assez simples pour être appliqués d'une manière générale.

Enfin on ne doit pas négliger non plus la question de propreté. Malgré l'emploi d'appareils qui n'ont de fumivores que le nom qu'on leur donne, l'éclairage au gaz ne tarde pas à couvrir les plafonds et les murs d'une couche de noir de fumée, rendue adhérente par des produits de distillation.

Quand il s'agit de peintures et de décorations communes, il n'en résulte qu'une dépense supplémentaire d'entretien, que l'on devrait porter au compte de l'éclairage, mais les œuvres d'art peuvent être compromises ou perdues sans remède.

LUMIERE ELECTRIQUE

La lumière électrique se présente sous deux formes différentes : les lampes à arc et les lampes à fil incandescent.

Dans les arcs électriques le courant passe entre deux pôles, généralement en charbon dur, au travers de la couche d'air qui les sépare, sous une épaisseur variable. Les charbons sont ainsi entretenus à une température extrêmement élevée et brûlent lentement. Pour parer à l'usure continue, un mécanisme dont le jeu est réglé par le courant lui-même, les rapproche de temps en temps de manière à maintenir un écartement convenable; d'autres fois, les charbons sont des baguettes parallèles séparées par une matière isolante qui se détruit peu à peu à mesure qu'ils diminuent par la combustion.

La lumière est d'autant plus vive et moins coûteuse au point de vue du travail électrique, que la température est plus élevée; mais en même temps l'usure croît rapidement et augmente la dépense des charbons; il y a un milieu à garder pour réaliser les meilleures conditions économiques.

Dans tous les cas, les arcs ne peuvent fournir en pratique que des foyers intenses. La couleur est blanche avec une teinte bleue qui rappelle la lumière de la lune. Ce mode d'éclairage convient à merveille pour les espaces étendus, les places publiques, les chantiers, les grandes halles, les gares, les usines, toutes circonstances où l'on n'a d'autre préoccupation que de voir. On emploie aussi les arcs électriques pour éclairer les façades des théâtres et les escaliers, mais l'expérience a montré qu'on les tolère difficilement dans l'intérieur des salles; la lumière n'est pas agréable à l'œil, elle est même d'un fâcheux effet pour les parures et les toilettes et on ne l'admet qu'à la condition de la compléter par d'autres foyers de couleurs et d'aspects différents.

A part les effets de scène où l'on se propose de concentrer une grande quantité de lumière sur certains points pour mettre en relief des acteurs ou des décors, on peut dire que ces foyers n'interviennent pas dans l'éclairage des théâtres.

La lampe à incandescence est formée d'un filament de charbon maintenu dans le vide et chauffé par le passage d'un courant électrique.

Ici encore la lumière est d'autant plus économique que la température du fil est plus élevée; on peut arriver au même éclat intrinsèque que pour le charbon des arcs et avec la même teinte, mais à un pareil régime les lampes durent très peu et on perd rapidement par leur remplacement l'économie réalisée d'abord sur l'énergie électrique.

L'expérience a montré que, pour équilibrer la dépense de part et d'autre, il est nécessaire de modérer l'échauffement du fil. La lumière, quoique très vive, conserve alors une couleur jaune dorée d'un

aspect agréable, d'une teinte analogue à celle des bougies ou des becs de gaz; elle est plus fixe que celle des arcs et on serait plutôt tenté de lui reprocher d'être trop calme.

Les foyers ainsi produits peuvent avoir, suivant les dimensions du filament, des intensités très variables, depuis une simple veilleuse jusqu'à 80 ou 100 carcels; on y trouve donc toutes les ressources nécessaires pour la distribution de la lumière et la décoration des salles.

Comme avec le gaz, on peut allumer ou éteindre chaque bec séparément, mais l'allumage a lieu spontanément par le simple jeu d'une clef sans recourir à une flamme étrangère. On a même l'avantage de pouvoir en un instant et à distance faire l'allumage ou l'extinction d'un ensemble de lumières, celles du lustre, des herses, des foyers, de la rampe, sans aucune préparation antérieure.

En affaiblissant le courant par des résistances introduites dans le circuit, il est facile aussi de diminuer l'éclat des lampes d'une manière progressive; toutefois, cette transition n'est pas irréprochable parce que la lumière se transforme et passe par des teintes de plus en plus rouges.

MACHINES. — Si l'électricité provenait d'une source extérieure éloignée et pénétrait dans les dépendances du théâtre par des conducteurs principaux, il n'y aurait pas à se préoccuper des machines qui la fournissent. Mais, jusqu'à présent, et il en sera sans doute ainsi encore pendant quelques années, l'électricité est produite dans un local voisin du théâtre ou même dans les caves; on doit tenir compte des dangers résultant des foyers et chaudières pour les machines à vapeur, du gaz pour les moteurs à gaz.

L'accumulation de combustible dans les dépendances d'un théâtre ne peut avoir d'inconvénients réels qu'au point de vue de la propreté; ce sont des mesures spéciales à prendre et un choix à faire pour les heures de camionnage.

Nous n'insisterons pas non plus sur le danger d'incendie par les foyers et les cheminées. L'expérience montre qu'une bonne installation et une surveillance convenable donnent toute sécurité à cet égard.

Dans les grands centres industriels, la fumée des usines est une nécessité acceptée par les habitudes et contre laquelle on ne peut réagir qu'avec une grande modération. Dans les villes de luxe au contraire, on ne peut admettre que les progrès de l'éclairage y amènent ces fumées épaisses qui nuisent à la propreté et à l'hygiène. Sous ce rapport les règlements de police peuvent être sévères en imposant l'emploi de procédés qui suppriment la fumée, soit par des foyers de forme convenable, soit par la combustion du coke ou des charbons maigres. Quant aux chaudières installées dans le voisinage des théâtres, on exigera qu'elles soient à petits éléments avec tous les perfectionnements éprouvés par une longue pratique.

On doit reconnaître cependant que les dangers d'explosion des chaudières est plutôt un souvenir qu'une réalité. Les locomotives qui parcourent aujourd'hui le monde entier ne font plus explosion. Les chaudières à vapeur se multiplient tous les jours dans les grandes villes; elles présentent si peu d'inconvénients qu'aucun accident n'a été signalé à Paris l'année dernière, malgré les nombreuses industries déjà anciennes dont l'installation laisserait beaucoup à désirer.

Le bruit et les trépidations des machines à vapeur aussi bien que des machines électriques, sont aussi une gêne sérieuse. Pour les propriétés voisines, c'est une question de droit commun. Pour les théâtres, il est clair que le public ne doit pas en être incommodé.

LAMPES ET CONDUCTEURS. — Les machines mises à part, il reste à examiner les lampes et les conducteurs. Ce serait une illusion de vouloir démontrer que l'électricité n'apporte aucune cause d'incendie, car elle n'est, comme le gaz lui-même, qu'un mode de transport de la chaleur sous une forme particulière; il faut que la chaleur ainsi utilisée soit perdue par rayonnement, d'une manière régulière et assurée.

Les arcs électriques laissent tomber de temps en temps des étincelles dont on doit éviter la chute soit sur les spectateurs eux-mêmes, soit sur des matières combustibles. Les arcs à feu nu ne sont pas autorisés dans les théâtres. On les enveloppe habituellement d'un globe de verre et il est facile d'arrêter les étincelles qui s'en détachent; ces étincelles sont d'ailleurs très petites, s'éteignent vite et seraient incapables d'enflammer du bois sec.

Les lampes à incandescence sont plus inoffensives encore car elles sont enfermées d'une manière hermétique dans un globe de verre qui s'échauffe rarement au point qu'on ne puisse le prendre à la main, si ce globe vient à casser, le filament est aussitôt brûlé par l'oxygène qui le touche, il se brise et s'éteint. Il serait difficile d'enflammer un corps solide quelconque par la rupture d'une lampe à incandescence. On peut l'envelopper de plusieurs couches de coton poudre et la briser alors par un choc pendant qu'elle est en plein éclat, sans que le coton prenne feu, mais une lampe ainsi brisée pourrait mettre le feu à un mélange de gaz inflammable.

Il est nécessaire toutefois de satisfaire à la condition générale que la chaleur dégagée s'épuise à chaque instant par rayonnement.

Si la lampe était par hasard enveloppée de plusieurs épaisseurs d'étoffe interceptant la plus grande partie de la chaleur rayonnée, cette étoffe pourrait s'échauffer au point de charbonner et de s'enflammer au contact d'un courant d'air.

On n'aurait certainement pas l'idée d'utiliser un bec de gaz comme porte-manteaux mais il ne faudrait pas non plus soumettre les lampes à incandescence à cette épreuve.

Si les lampes n'exigent ainsi que les précautions les plus vulgaires, il n'en est pas de même pour les conducteurs qui s'échauffent d'une manière inévitable par le passage du courant.

Cet échauffement est une dépense en pure perte et l'industriel a tout intérêt à le réduire en employant des fils plus gros; ici encore il y a un équilibre à établir entre les frais d'amortissement des conducteurs et ceux qui correspondent à la chaleur perdue. Lorsque les conducteurs sont nus et suspendus dans l'air, le rayonnement suffit toujours pour empêcher que leur température ne devienne une cause d'accident; mais cette disposition n'est guère applicable qu'aux conducteurs principaux à la sortie des machines. Le plus souvent on emploie des fils métalliques garnis séparément d'une couche plus ou moins épaisse de matière isolante qui est en même temps combustible. Ces fils sont quelquefois rapprochés au point que les isolants se touchent, mais autant que possible ils sont maintenus à distance, logés dans des rainures sur des planchettes et recouvertes d'une lame de bois qui les protège. Le refroidissement est alors moins facile et on doit diminuer d'autant plus l'intensité du courant par unité de section du fil, que ce fil est lui-même plus gros.

Dans une installation bien comprise, le courant est maintenu dans des limites telles que les lampes à incandescence ne soient pas détruites et qu'il ne se produise en aucun point du circuit un échauffement capable de mettre le feu aux enveloppes isolantes et aux garni-

tures en bois; mais ces précautions ne suffisent pas et il faut prévoir les accidents.

Lorsque, par suite de circonstances quelconques, que le courant général devienne trop intense ou que les fils d'aller et de retour d'un système de lampes communiquent entre eux (ce qu'on appelle un *court circuit*), les conducteurs peuvent mettre le feu à leurs enveloppes. Pour y parer on installe sur leur trajet des *coupe-circuits*, généralement des fils de plomb, capables de fondre et par suite de rompre le courant dès que l'intensité dépasse certaines limites capables de compromettre les lampes. Ces coupe-circuits sont montés sur des pièces mobiles appelées *bouchons de sûreté*, de manière qu'on puisse les remplacer facilement ou même s'en servir pour interrompre les circuits si on le juge à propos. La pratique a montré que ces appareils fonctionnent d'une manière entièrement satisfaisante. On doit aussi prendre soin que dans tous les points où le circuit est formé par le simple contact de deux pièces métalliques au lieu de soudures, ces contacts soient bien établis, afin d'éviter un trop grand échauffement. Si cette circonstance se présente sur un bouchon mal vissé, par exemple, il peut arriver que le petit arc produit au contact imparfait fasse charbonner le bois peu à peu et établisse une communication entre deux fils voisins. Dans ce cas, les enveloppes isolantes ne tardent pas à brûler elles-mêmes et à offrir un nouveau chemin au courant qui entretient ainsi la combustion de proche en proche. Le danger s'aggrave si un pompier, fidèle à la tradition, jette de l'eau sur le feu car il établit ainsi de nouvelles communications en rendant le bois et les enveloppes plus conductrices et les traînées de feu augmentent de plus en plus. L'eau est en effet la cause la plus sérieuse d'incendie par l'électricité. En mouillant la surface du bois et en pénétrant peu à peu les enveloppes isolantes, elle ne tarde pas à établir des court-circuits entre les fils voisins. L'humidité de l'air suffit même pour produire des effets analogues avec le temps.

On doit donc prendre des précautions particulières et recourir aux enveloppes de plomb toutes les fois que les conducteurs sont exposés à être mouillés, qu'ils doivent traverser une cave humide, un mur épais, passer aux voisinages des infiltrations, etc., etc.

Il faut aussi que les surveillants reçoivent des instructions spéciales et qu'au lieu de jeter de l'eau ou de couper les conducteurs à coup de hache, ce qui pourrait bien n'avoir d'autre résultat que de fondre la hache aux points de contact, ils soient informés des points où se trouvent les bouchons de sûreté qui permettent d'interrompre les courants et de supprimer tout danger.

Quoique nous ayons exagéré à dessein les moyens par lesquels l'électricité peut provoquer l'incendie, il en résultera néanmoins la conviction que les soins naturels d'une bonne installation ne doivent laisser subsister aucune inquiétude sérieuse.

En tout cas, si un incendie vient à se déclarer dans un édifice éclairé à la lumière électrique, il n'est plus nécessaire d'éteindre les lumières puisqu'elle ne fournissent plus d'aliments au feu et sont incapables de le propager. On peut donc éclairer l'incendie lui-même, éviter les paniques et assurer la sortie régulière du public. Les lampes et les conducteurs seront détruits par le feu, mais la fusion des plombs de sûreté isolera les parties de l'édifice qui brûlent et le reste de l'éclairage ne sera interrompu que si les machines elles-mêmes sont atteintes.

Il existe cependant un exemple, le seul à ma connaissance, d'incendie de théâtre causé par l'électricité. Le 27 décembre 1886 à 11 heures du matin un incendie se déclare dans le Museum du Temple

(Musée de figures en cire) à Philadelphie; il se communique ensuite au théâtre du Temple qui touche le musée et qui fut entièrement détruit. Le feu prit d'abord à une draperie auprès d'une lampe à incandescence, et, « paraît avoir été occasionné par la mauvaise position des fils électriques ou par un court-circuit accidentel entre deux de ces fils ». Il résulte d'une enquête très minutieuse que les fils conducteurs placés au contact des draperies dans la « Chambre des horreurs » du Musée se sont échauffés outre mesure et n'étaient pas munis d'un coupe-circuit de sûreté.

Une personne qui écoutait les explications de l'huissier dans une salle voisine ayant dirigé ses regards de ce côté aperçut de la fumée. L'agent y pénétra sans remarquer de flammes, mais un moment après une lampe à incandescence éclata et aussitôt le feu prit à la partie supérieure du rideau. Il est probable que les conducteurs en faisant fumer leurs enveloppes et les étoffes voisines ont produit d'abord des gaz combustibles; le feu a commencé alors, soit par l'inflammation des gaz au contact de la lampe qui s'est brisée, soit plutôt par la seule action de l'air sur les étoffes charbonnées.

Nous avons cru utile d'insister sur cet accident parce qu'il est instructif.

On doit en conclure que toute installation hâtive et imparfaite est dangereuse, même avec l'électricité.

L'imprudence seule n'a pas de limites et une confiance exagérée dans la sécurité ne tarde pas à faire négliger les précautions les plus élémentaires.

Au point de vue de l'hygiène et de la propreté, les inconvénients des lampes à incandescence sont nuls puisqu'elles ne laissent échapper ni gaz ni poussières. On n'en peut pas dire autant des arcs électriques car ils produisent des quantités sensibles d'ozone ou de composés nitrés d'une odeur toute spéciale, mais dans un espace bien aéré cette odeur arrive rarement à être incommodante.

La chaleur dégagée par les lumières électriques de toute nature est également insignifiante. C'est un avantage précieux qui peut avoir pour résultat d'amener, dans l'aménagement des salles, l'application de principes plus rationnels pour le chauffage et la ventilation.

LAMPES DE SECOURS. — Quel que soit le système adopté, on doit encore prévoir le cas d'un incendie et assurer la sortie du public alors même que l'éclairage ordinaire disparaît, qu'on ait fermé les conduites de gaz, ou que toutes les machines électriques fassent subitement défaut.

Des ordonnances de police prescrivent à juste titre que les corridors et les escaliers de dégagement soient éclairés par des lumières spéciales, bougies ou lampes à huile, indépendantes de l'éclairage général.

Cette précaution est bien souvent inefficace car la salle et les corridors ne tardent pas à être envahis par les gaz et les fumées de l'incendie, aussi impropres à entretenir la combustion que la respiration, et les lampes de secours s'éteignent. Elles ne font qu'enfumer les murs quand elles sont inutiles et elles disparaissent au moment du danger. Le seul moyen efficace d'assurer l'éclairage de secours serait d'isoler complètement ces lampes de l'atmosphère de la salle en les alimentant par des prises d'air spéciales venant de l'extérieur, avec des conduites qui porteraient au dehors les produits de la combustion.

C'est un problème facile à résoudre dans la construction d'une

salle nouvelle, mais dans une salle déjà construite, il entraînerait le plus souvent à des dépenses excessives.

Ici encore l'électricité reprend tous ses avantages, à la seule condition que les lampes de secours ne soient pas sur la canalisation qui sert à l'éclairage général. L'emploi des accumulateurs, dont le rôle industriel augmente tous les jours, est naturellement indiqué. Il suffit que les lampes de secours soient alimentées par une ou même plusieurs batteries d'accumulateurs placées dans les parties de l'édifice les plus éloignées de la scène, c'est-à-dire du foyer probable de l'incendie. Si l'on prend des mesures pour que les accumulateurs soient toujours en bon état et séparés du circuit principal pendant la représentation, ils peuvent facilement contenir une réserve d'électricité capable de maintenir les lampes de secours pendant plusieurs heures.

Cette solution a l'avantage de ne pas exiger de travaux exceptionnels; elle semble devoir inspirer toute confiance et on peut espérer qu'elle sera plus généralement adoptée.

PROGRES GENERAL DE L'ECLAIRAGE

On doit se préoccuper d'autant plus des dangers de l'éclairage que les besoins de lumière augmentent tous les jours; si cette tendance a une limite, nous en sommes encore très éloignés aujourd'hui.

Les cérémonies et les fêtes de l'antiquité avaient lieu dans la journée; c'était seulement dans la vie privée, dans les temples ou dans les réunions des sociétés secrètes qu'on faisait usage de la lampe à huile dont l'origine est antérieure à la civilisation égyptienne et qui s'est perpétuée jusqu'à nous sous la même forme. Avant l'ère chrétienne, les anciens se servaient aussi de mèches alimentées par les graisses et allumaient des cierges autour des statues des dieux, mais il faut arriver au moyen-âge pour trouver la chandelle de suif. Les procédés d'éclairage restés longtemps stationnaires n'ont subi de transformations importantes que depuis un siècle, par l'invention de la lampe d'Argand à double courant d'air en 1784, l'extraction du gaz de houille par Lebon en 1786, les travaux de M. Chevreul en 1823 sur la fabrication de l'acide stéarique et enfin la découverte des sources de pétrole. Avant cette époque l'éclairage privé se faisait surtout à la lueur du foyer, rarement à la lampe ou aux chandelles; la bougie de cire était réservée aux cérémonies religieuses et aux fêtes princières.

Depuis quelques années, la vie active s'est prolongée dans la nuit au détriment des heures du matin; cette transformation s'est produite dans toutes les grandes villes, surtout en France et à Paris. Il en est résulté une sorte de déplacement des habitudes et on cherche de plus en plus à retrouver pour le travail du soir une lumière équivalente à celle du jour.

L'éclairage des fêtes a suivi la même marche; il nous suffit de citer quelques faits qui ne remontent pas bien haut dans notre histoire.

C'est au XVIII[e] siècle que les fêtes de nuit prirent véritablement de l'éclat (1). D'après une estampe qui représente un grand bal masqué donné dans la galerie des glaces du Palais de Versailles pour le premier mariage du Dauphin, le 25 février 1745, la salle était éclairée par une série de lustres et d'appliques portant des bougies de cire, et on peut estimer à 1800 le nombre total des bougies (2).

(1) L'auteur du rapport semble ignorer qu'au XVII[e] siècle des sources lumineuses au moins aussi importantes étaient déjà mises en œuvre. N.D.L.R.

(2) Cette salle a 72 mètres de longueur, 10 mètres de largeur et 13 de hauteur, soit une capacité de 9.360 mètres cubes.

La même salle fut utilisée en 1873 pour un dîner en l'honneur du Shah de Perse. L'entrepreneur d'éclairage fournit 2.486 bougies stéariques et 345 lampes Carcel de 14 et 15 lignes, ce qui équivaut environ à 6.000 bougies.

Quelques années plus tard la fête donnée par le Maréchal de Mac-Mahon, Président de la République, à l'occasion de la clôture de l'Exposition Universelle de 1878 exigea 5.740 bougies stéariques et 568 lampes formant un total d'au moins 1.200 bougies, et l'on peut affirmer que cette masse de lumière paraîtrait aujourd'hui très insuffisante.

C'est aussi sous le régime de Louis XV que les luminaires des théâtres ont été augmentés dans une grande proportion. Les représentations de Molière étaient faites aux chandelles. On n'en a pas le compte, mais l'éclairage a dû rester longtemps sans modification importante et on peut en avoir une idée par ce qu'il était 60 ans plus tard en 1719. « Un état quotidien dressé par le préposé à l'éclairage, dit M. Emile Perrin, et conservé dans nos archives, donne en détail, le dénombrement de ces chandelles. Elles étaient pour la salle, pour la scène et toutes leurs dépendances, au nombre de 268, pesant ensemble 40 livres et coûtant 21 francs (1). »

Le grand théâtre du Palais de Versailles fut inauguré en 1770 pour les fêtes du mariage du Dauphin (Louis XVI).

« Nous avons eu lundi dernier, dit l'intendant des Menus (2), la troisième répétition de « Persée ». On a été plus content du luminaire, le théâtre étant éclairé par plus de 3.000 lumières, ce qui est bien considérable. Je ne crois pas cependant qu'on puisse diminuer beaucoup ce nombre, par la disposition du théâtre qui est immense, et surtout par la manière dont M. Arnoult a arrangé les châssis de décoration. D'ailleurs la grandeur énorme de ce théâtre, très commode pour le service, exige un nombre considérable de sujets pour les chœurs et pour la danse. Aussi je pense que ce local ne pourra jamais servir que dans les fêtes de très grand apparat et où l'on ne regardera pas à la dépense. »

L'année suivante un bal paré eut lieu dans la même salle à l'occasion du mariage du Comte de Provence (Louis XVIII) ; l'éclairage a sans doute paru très brillant, car l'intendant éprouva le besoin de se justifier dans ses mémoires. « Comme on prétendait, dit-il, qu'il avait été employé plus de 10.000 livres de bougies, j'en ai fait faire ce matin le relevé qui s'est trouvé monter à 2.700 bougies, y compris le pourtour de la salle, c'est-à-dire 675 livres de bougies. C'est ainsi qu'on se plait à grossir les objets de dépenses. »

On a bien dépassé depuis cette époque les chiffres qui inquiétaient Papillon de la Ferté.

A la fin du siècle dernier, un lustre de quarante lampes du système d'Argand, soit environ 400 bougies, installé à la Comédie-Française, fit l'admiration du public. Aujourd'hui dans ce théâtre qui est bien plus petit que celui du Palais de Versailles, le total des lumières n'équivaut pas à moins de 8.000 bougies quoique l'éclairage n'ait rien d'exagéré et que l'on n'y fasse pas de grands effets de scène. L'éclairage de l'Opéra ne pourrait être obtenu avec 60.000 bougies et d'autres théâtres de dimensions moindres emploient proportionnellement beaucoup plus de lumière.

Cette marche progressive n'est pas seulement motivée par le

---

(1) Etude sur la mise en scène.
(2) Journal de Papillon de la Ferté.

désir d'augmenter l'éclat des représentations. Les causes en sont multiples et le public a des exigences croissantes qui tiennent au changement des habitudes. On veut en particulier que l'éclairage d'une fête paraisse éclatant par rapport à celui de la rue : l'un suit l'autre. Tel théâtre qui paraît bien éclairé dans une ville de province, serait sombre à Paris. Dans un même édifice, l'impression produite sur le spectateur, tient moins à l'intensité absolue de la lumière qu'au rapport qui existe entre l'éclairage des escaliers, de la salle et de la scène. On écrase la lumière de la salle quand on éclaire trop les abords, et l'éclat de la salle nuit à la scène.

L'industrie des panoramas et certaines expositions de tableaux montrent tout le parti que l'on peut tirer de ce contraste en faisant passer d'abord le spectateur dans une demi-obscurité qui repose sa vue.

La qualité d'un éclairage dépend aussi de la manière dont on sait mettre à profit les caractères propres aux différentes sources de lumière, la teinte, la forme et les dimensions des becs. C'est là un art qui a ses lois, mais qui sort de notre compétence et de notre programme.

Nous devons en retenir seulement que dans l'état actuel, avec l'accroissement rapide de l'éclairage dans la vie privée et dans la rue, les théâtres sont fatalement entraînés dans la même voie. La lumière électrique a eu, sous ce rapport, une grande influence, par les exemples d'éclairage intense qu'elle a donnés dans les expositions, les magasins et les places publiques. Il semble même que sa seule présence ne soit compatible qu'avec un accroissement de lumière. Un éclairage qui paraît suffisant quand il est produit par les flammes agitées du gaz, semble pâle quand on remplace le gaz par des lampes à incandescence qui donnent un tiers de lumière de plus. Cette impression qui est réelle, peut tenir au calme particulier et à la teinte de ces lampes, mais elle est due plutôt à cette circonstance que les yeux voient par instant le fil incandescent lui-même dont l'éclat intrinsèque est éblouissant et deviennent ensuite plus exigeants pour la lumière diffuse.

Il est difficile de prévoir aucun arrêt dans cette transformation tant que l'éclairage des salles n'atteindra pas la clarté d'un beau jour et que les effets de scène n'imiteront pas la lumière du soleil.

En résumé, si la lumière du gaz a des qualités et des avantages qui justifient son emploi si général et lui assurent pour longtemps encore une prospérité croissante, elle présente aussi pour les salles occupées par un public nombreux des inconvénients graves au point de vue de l'hygiène et des dangers que la surveillance la plus attentive ne peut pas toujours conjurer.

La lumière électrique prend sa place à côté du gaz; elle est surtout appelée à jouer un rôle important dans l'éclairage de luxe et dans toutes les circonstances où l'on veut, en ménageant l'air respirable, éloigner la crainte des incendies.

La substitution progressive de l'une à l'autre dans un certain nombre d'applications se fera d'une manière d'autant plus certaine qu'avec l'accroissement continu de l'éclairage, l'insalubrité et les dangers du gaz augmentent en raison même de la consommation, ce qui n'a pas lieu au même degré pour l'électricité.

Il serait peut-être excessif d'imposer dès aujourd'hui la lumière électrique à toutes les salles de spectacle, mais il n'est pas douteux que ce soit là un progrès désirable. L'Etat donnera donc un exemple utile en l'établissant dans les théâtres subventionnés; il ne tardera

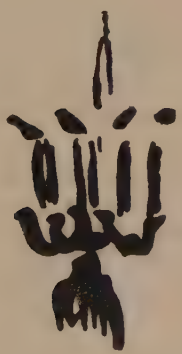
pas à être imité par les municipalités et par l'industrie privée qui a déjà pris les devants sur beaucoup de points. Tout le monde y a d'ailleurs intérêt : le public pour sa sécurité; les directeurs de théâtre pour garantir leur entreprise, rassurer leur personnel et couvrir la responsabilité si lourde qui pèse aujourd'hui sur eux.

NOTE

Nous n'avons pas signalé, à propos des installations électriques, le danger des secousses que peuvent donner les conducteurs. Avec les courants continus tels qu'on les emploie à des tensions inférieures à 150 volts, on n'éprouverait, en touchant deux fils voisins ou même les conducteurs principaux à la sortie des machines qu'une chaleur locale, peut-être une brûlure et dans tous les cas une secousse qui, sans être agréable, ne peut avoir de suites fâcheuses. Le personnel de service en est bien prévenu et sait se mettre à l'abri, le public ne pourrait y être exposé qu'en touchant aux lampes ou en grattant les couches isolantes qui protègent les fils, mais l'électricité lui inspire une crainte très utile à ce point de vue.

Il n'est pas de même avec les courants alternatifs. Une personne qui toucherait des deux mains les conducteurs principaux d'une machine puissante serait aussi sûrement foudroyée qu'elle serait certaine d'être écrasée par les roues d'une locomotive ou broyée par le volant d'une machine à vapeur. Pour le personnel de service ce sont des précautions de même ordre à prendre dans tous les cas. Pour le public, il est protégé par les enveloppes isolantes et les moulures qui couvrent les fils, on peut être assuré qu'il les respectera, comme il respecte les conducteurs des paratonnerres en temps d'orage et comme il sait se garer des trains en marche ou des voitures dans les rues. Il ne faut pas que la crainte d'un danger imaginaire nuise au progrès en apportant trop d'entraves au développement d'une industrie naissante.

E. MASCART.



NOTES ET DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU CIRQUE D'HIVER

Le centenaire de l'ouverture du Cirque d'Hiver (1852) est passé presque inaperçu. La fondation de cet établissement, actuellement le plus vieux cirque de Paris est due à la ténacité de Louis Dejean, déjà directeur du Cirque des Champs-Elysées, dit Cirque d'Eté.

Une semaine avant l'inauguration, le *Moniteur Français* du 3 décembre 1852, devenu la veille, le *Journal Officiel de l'Empire Français* après avoir été jusqu'au 1er celui de la République française annonça que M. Louis Dejean était autorisé à donner à son nouvel établissement dont la construction s'achevait boulevard des Filles-du-Calvaire, le titre de Cirque Napoléon.

Cette annonce surprit les autorités, même le Préfet de Police. Il avait la haute main sur la surveillance des spectacles. D'habitude, on prenait son avis. Il n'apprit officiellement que le 9, la décision de l'Empereur. Il sut, en même temps, que l'ouverture avait lieu le 11, soit deux jours après et que le Cirque Napoléon prendrait rang pour l'affichage de ses spectacles à la suite des théâtres de Paris. Ainsi Louis Dejean (1), déjà fondateur du Cirque National des Champs-

(1) Louis Dejean, né à Montfort-l'Amaury en 1786 avait alors 66 ans. Fils d'un serrurier, enrichi dans le commerce de la boucherie, rentier, propriétaire de nombreux terrains et de maisons dans les quartiers du Temple et du Château-Rouge

Elysées, voyait se matérialiser un projet qu'il poursuivait depuis deux ans : établir un cirque d'hiver en remplacement du Théâtre-Cirque Olympique, troisième du nom, fondé par Adolphe Franconi et devenu Opéra National ou Troisième Théâtre Lyrique en 1847, après des complications juridiques nombreuses consécutives à une gestion difficile.

Dejean avait surtout pour but dans cette affaire de sauvegarder ses capitaux investis dans les spectacles équestres. Propriétaire du terrain sur lequel s'élevait le Cirque Olympique entre l'Hôtel Foulon et l'ancien Ambigu, boulevard du Temple, il avait acquis, à titre de principal créancier, le privilège d'exploitation du cirque d'Adolphe Franconi, en faillite. Associé à Ferdinand Laloue et à Vilani de Saint-Hilaire, Franconi avait obtenu de transporter en été ses représentations du boulevard du Temple sous une tente dressée au Carré Marigny où les danseurs de corde, les marionnettistes et les jongleurs avaient le droit de séjourner, à la petite semaine, par tolérance préfectorale. La construction, toute en planches, était suffisante pour recevoir deux mille personnes au plus pendant la belle saison. Louis Dejean, principal créancier, n'avait eu qu'une démarche administrative à faire pour obtenir à son profit la direction du Cirque-Olympique et de son annexe d'été aux Champs-Elysées. Mais en raison du prix obligatoirement peu élevé des places, Dejean s'aperçut bientôt que la situation financière des deux établissements irait de mal en pis s'il n'améliorait son exploitation. Il demanda et obtint en 1840 de la Ville de Paris la concession pendant quarante ans au Carré Marigny d'un emplacement pour y construire un cirque d'après les plans dressés par Jacques Hittorf, architecte des Champs-Elysées (2).

Le Cirque d'Eté devint l'établissement équestre le plus en vogue de Paris, mais Louis Dejean y avait immobilisé toute sa fortune, l'arrêté fixant le privilège lui interdisant de transformer l'affaire en société et d'appeler des commanditaires. A court de capitaux, il réalisa en 1844 la vente des deux immeubles, Cirque-Olympique et Cirque des Champs-Elysées, restant intéressé pour une somme respectable dans les deux affaires dirigées maintenant par Jules Gallois.

Sous cette direction, les résultats financiers des deux cirques furent déplorables. Louis Dejean se vit près de

(à Montmartre), blessé en juin 1848, commandant de la Garde Nationale, chevalier de la Légion d'Honneur, Dejean s'intéressait depuis 1835 aux spectacles du cirque. Il mourut en 1879 à 93 ans.

(2) La construction proprement dite coûta deux cent cinquante mille francs. Les clauses secondaires de l'arrêté obligèrent Louis Dejean à des aménagements et à des prestations qui élevèrent les frais d'établissement à la somme énorme pour l'époque de huit cent mille francs.

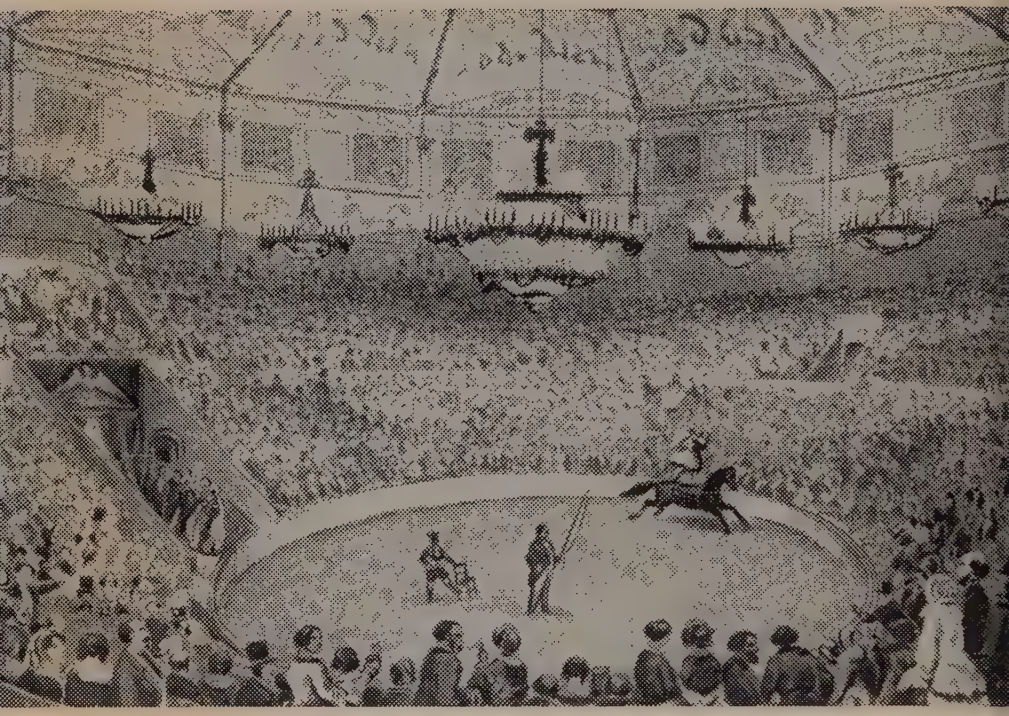
perdre sept cent mille francs au Cirque des Champs-Elysées et quatre cent mille francs hypothéqués d'une façon plus que douteuse sur le Théâtre du Cirque-Olympique. Pour sauver Gallois de la ruine et plusieurs centaines d'artistes d'agilité, d'écuyers et d'employés du chômage et de la misère, le Ministre consentit en 1847 à ce que le directeur transformât sa double entreprise en société en commandite, puis qu'elle se divisât en deux sociétés distinctes, l'une ayant pour objet l'exploitation du Cirque-Olympique qui devint Opéra National, l'autre celle du Cirque des Champs-Elysées. Peu de temps après Jules Gallois fut mis en demeure pour incapacité manifeste par ses commanditaires de donner sa démission de gérant de la société du Cirque des Champs-Elysées. Le comité de surveillance le remplaça par Dejean qui avait adroitement instrumenté. Un arrêté ministériel entérina la décision de l'Assemblée générale nommant Dejean gérant définitif. Mais il ne restait plus que le Cirque des Champs-Elysées ouvert pendant l'été à exploiter.

Pour utiliser sa troupe immobilisée la moitié du temps Louis Dejean prit le parti de l'emmener à l'étranger. Le 7 mars 1848, le Cirque de Paris fit ses débuts à Londres. Deux mois après il était à Liverpool. La tournée se solda par un bilan déficitaire. Le passif de la société s'accrut de 73.000 francs. Dejean formait déjà le projet de se rendre en Prusse où les cirques ambulants français jouissaient d'une vogue rémunératrice. Pourtant, il préféra l'année suivante, partir en Belgique. Quand il se décida à courir les risques d'une saison à Berlin, il était trop tard. Depuis deux ans on y parlait de la venue du Cirque Olympique de Paris et les cirques allemands avaient mobilisé toutes leurs ressources pour concurrencer victorieusement la troupe de Dejean.

Il avait fait aménager dans la Friedrichstrasse un cirque à demeure, le premier que Berlin possédât. Lors de la saison 1850-1851 le succès fut satisfaisant, encore que les frais d'installation ne pussent s'amortir qu'à long terme. Ernst Renz, son principal adversaire, jouait dans un édifice provisoire, peu solide, sans apparence, établi dans la Charlottenstrasse. Mais son spectacle était supérieur à celui de Dejean, en nombre et en qualité. Quant au dressage des animaux, Renz le surclassait sans discussion aucune. La popularité et la concurrence du cirque allemand prirent rapidement l'allure d'une « lutte contre l'étranger » et la propagande des partisans zélés de Renz exacerba le patriotisme conservateur

(Coll. Tristan Rémy)

Louis Dejean
(1786-1879)



Le Cirque Napoléon.

allemand. Quand Dejean reparut à Berlin en fin 1851, il était déjà vaincu. Le public déserta le cirque français. C'est alors que Dejean connut qu'il était autorisé après des démarches réitérées à construire un cirque d'hiver, boulevard des Filles-du-Calvaire à Paris. Il céda le cirque de la Friedrichstrasse à Renz qui en prit possession au terme d'une cavalcade particulièrement flatteuse pour un ancien danseur de corde qui avait débuté à son compte avec « un cheval, sa femme et un écuyer ».

Malgré cet échec de Berlin, Louis Dejean pouvait se présenter à Paris devant les actionnaires, avec un atout d'importance, qui rétablissait sa situation de gérant compromise par trois années de voyages infructueux. Il évaluait à trois cent soixante mille francs la perte brute de la société depuis 1847, année où il avait repris la direction du Cirque des Champs-Elysées. C'était la nécessité d'utiliser autant que faire se pouvait, une troupe engagée à l'année qui l'avait conduit à l'étranger. Les résultats pour aussi médiocres qu'ils fussent étaient plus avantageux encore que de payer des artistes sans les employer. Mais il était temps de veiller. Les déplacements par voies de fer étaient onéreux et les chevaux, exposés aux incidents des voyages et aux épizooties que les changements de climats rendent dangereuses, risquaient de mourir en route. Aussi durant son éloignement, Louis Dejean mandait à Desrochers, son homme d'affaires, de poursuivre les démarches pour obtenir la permission d'ouvrir un cirque à Paris pendant l'hiver.

Il n'était pas tranquille. Déjà en 1845, Ferdinand Laloue, appauvri par la faillite d'Adolphe Franconi, avait obtenu le privilège d'un hippodrome établi à la Barrière de l'Etoile, *hors* Paris et la ville n'était pas en cause qui avait renoncé en faveur de Dejean à la faculté d'accorder d'autres concessions aux Champs-Elysées pour les représentations équestres. Mais en 1848 le Préfet de Police, Représentant du Peuple, avait donné à Laloue l'autorisation d'ouvrir rue de Bondy un cirque équestre, annexe de l'hippodrome pendant l'hiver. Le Ministre avait cassé l'arrêté du préfet pour vice de forme, la commission des Théâtres n'ayant pas été consultée.

Pendant l'absence de Dejean des entrepreneurs intriguaient pour s'installer à Paris; sollicitation normale expliquaient-ils puisque Dejean préférait faire fructifier hors de France ses capitaux, privait de travail nombre d'ouvriers dans un moment où le chômage grandissait. Dejean prévenu

protestait qu'il s'expatriait faute de pouvoir donner des représentations pendant l'hiver et demandait l'autorisation de transporter son exploitation des Champs-Elysées, dès sa fermeture en automne, dans un quartier plus central de Paris.

Pourquoi, puisqu'il se plaignait d'avoir des frais improductifs, ne faisait-il pas comme l'Hippodrome qui congédiait sa troupe en fin de saison?

Dejean, par la plume de Vilani de Saint-Hilaire, son épistolier habituel, répondait facilement à la question.

Le privilège d'exploitation de l'Hippodrome assignait à cet établissement des exercices équestres ayant, pour élément de base, la vitesse. Les carrousels, les courses de haies, les évolutions militaires, les luttes à cheval lui étaient réservés, genres ne demandant aucun talent particulier; les artistes engagés, peu payés, s'avéraient nuls ou à peu près dans un cirque où ils ne trouvaient de place que comme figurants. L'Hippodrome n'était pas non plus dans la nécessité de conserver tous ses chevaux pendant l'hiver. Chez Dejean, au contraire, les appointements du personnel entraient pour une part importante dans les frais d'exploitation. En effet pour conserver des écuyers qualifiés à son service, Dejean devait leur consentir des émoluements avantageux. Et ce n'était pas suffisant pour les retenir. Mlle Palmyre Amato, l'écuyère, qui touchait trente francs par jour — dix fois le salaire d'un ouvrier — lui avait été enlevée par l'Angleterre.

« Quand ce n'est pas l'Angleterre, disait Dejean, qui s'empare des sujets du Cirque de Paris, alors c'est un concurrent bien plus dangereux encore, avec lequel il y a toute impossibilité de lutter : l'Empereur de Russie. »

Dejean signait des engagements de longue durée, quelquefois de plusieurs années, qui grevaient son budget les mois d'hiver.

La Commission des Théâtres repoussait régulièrement toutes les demandes adressées au Ministre visant à l'ouverture d'un cirque d'hiver pour ne pas nuire aux autres théâtres dont la situation financière était pénible. Leur gestion, répétait la Commission, ne doit pas être aggravée par l'octroi de nouveaux privilèges.

Dejean soutenait la contradiction sans se décourager. Ce n'était pas une création qu'il ambitionnait, mais l'extension d'une entreprise déjà existante. Il y avait toujours eu un cirque d'hiver avant l'éclatement de la Société des Deux-Cirques. Il n'y avait pas d'ennui à le rétablir d'autant plus que les compétitions hippiques se multipliaient et intéressaient à plusieurs titres l'amélioration de la race chevaline.

La création d'un cirque d'hiver était désirable dans une grande capitale comme Paris.

« Il ne vous échappera pas d'ailleurs, Monsieur le Ministre, écrivait Louis Dejean, que ce genre de distraction (...) est de celles qui offrent le moins de danger. Les exercices équestres auxquels vient se joindre parfois un certain appareil guerrier entretiennent dans les esprits, le sentiment national qui fait la force d'un peuple, sans y mêler aucun de ces faux principes que le drame prend trop souvent à tâche de répandre dans les esprits. »

Il promettait que, l'autorisation accordée, il ferait construire un cirque qui embellirait Paris. Une fois de plus le ministre soumit la question à la *Commission des Théâtres.* Bien que Dejean fût en meilleure posture que ses concurrents (3) et réunît tous les moyens pour offrir à la population parisienne le meilleur spectacle, la commission sourde à toute considération étrangère à sa tâche de limiter les entreprises théâtrales répondit par une fin de non recevoir.

Elle basait son refus en ce qui concerne Louis Dejean sur des motifs qu'il n'eut aucun mal à réduire à néant. Il avait eu, disait-elle, pendant quelques années la direction des deux cirques de Paris. Il avait séparé les deux entreprises, mais demeuré l'un des principaux intéressés dans la propriété du Cirque Olympique, il aurait pu, au lieu de louer à un autre, y rétablir la double exploitation pour laquelle il sollicitait la création d'une nouvelle salle. Dejean n'eut pas de difficulté à réduire à néant cette argumentation.

D'abord, c'était Jules Gallois qui avait séparé les deux entreprises, Dejean ayant cessé d'être directeur privilégié. Ensuite le Cirque Olympique était agencé comme un théâtre. Sa forme et sa distribution ne convenaient pas à un établissement équestre. Or, Dejean ne demandait pas à exploiter un théâtre mais un cirque.

La commission se rendit à l'évidence. Considérant que des empêchements naturels s'opposaient à l'exploitation d'un spectacle équestre dans la salle de l'ex-Cirque Olympique, elle fut d'avis d'accorder à Dejean l'autorisation de continuer ses représentations d'été dans une salle à construire entre le Cirque des Champs-Elysées et les rues Saint-Denis et du Faubourg-Saint-Denis. Louis Dejean n'avait qu'à demi satisfaction.

---

(3) Jules Pellier, François Baucher, Victor Franconi, Dupuis, Louis Soulier, tous écuyers, Auriol le clown, Arnault directeur de l'Hippodrome, Me Ve Ferdinand Laloue, etc, demandèrent successivement un privilège d'exploitation. La commission jouant sur les mots concluait invariablement « qu'aucun théâtre nouveau ne pouvait être ouvert. »

En effet, il était improbable qu'il pût jamais trouver dans les limites prescrites un emplacement satisfaisant. Il lui fallait un terrain de deux mille six cents mètres carrés au minimum, qui dans un quartier surpeuplé et le plus riche de Paris le soumettrait à des sacrifices financiers hors de proportion avec les résultats escomptés.

Il avait trouvé ailleurs, près du boulevard du Temple, un terrain à louer qui faisait son affaire. Dejean demanda au ministre de modifier la décision de son prédécesseur (4) en ce qui concernait le lieu d'établissement du cirque. De Morny vint brusquement remplacer le ministre en exercice quelques jours avant le Coup d'Etat. La commission, une nouvelle fois consultée, ne prenait pas de décision. Desrochers, l'homme de confiance de Dejean en pleine lutte avec Ernst Renz à Berlin, intervint auprès de de Morny qui s'étonna qu'on eût mis tant de temps à résoudre un problème aussi simple. Le 14 décembre 1851, il annotait la lettre de Desrochers : « Accordez la concession et dressez le cahier des charges et l'arrêté immédiatement ».

Il n'y avait qu'à s'incliner. Trois jours plus tard, de Morny donnait satisfaction pleine et entière aux désirs de Dejean. On peut penser que celui-ci n'eût pas précipité son départ de Berlin s'il n'avait pas été pressé de regagner Paris pour s'occuper sans tarder d'édifier le cirque qu'il avait promis d'ouvrir avant l'hiver suivant.

Louis Dejean trouva de l'argent. Il vendit plusieurs de ses propriétés. Dès que les plans conçus par Hittorff, maintenant architecte de la Ville, eurent l'approbation du ministre, les travaux de construction commencèrent. En moins de huit mois le cirque fut élevé, les travaux étaient à peu près terminés au début de décembre. L'hiver commençait le 21. Dejean avait dit avant l'hiver. Il tenait sa promesse.

L'inauguration eut lieu en présence de Sa Majesté l'Empereur Napoléon III, le 11 décembre. Les journaux de l'époque relatent la cérémonie sans commentaires. Le véritable triomphateur de cette inauguration était Louis Dejean. Il avait eu raison de tous les obstacles dressés contre ses projets et vaincu tous les concurrents.

Tristan REMY.

(4) René François Elisabeth Tiburce de Thorigny, appelé au ministère de l'Intérieur par le Prince Président le 6 octobre 1851 avait remplacé Léon Faucher.

LA CIRCULATION COMIQUE

I. — EN PICARDIE

1800-1860

Dès le XVIII[e] siècle, comme l'a parfaitement démontré notre maître Max Fuchs (dans sa *Vie Théâtrale en Province au XVIII[e] siècle*), le caractère ambulant de la profession de comédien était considéré comme de la nature de l'entreprise.

Lorsque, en 1806, Napoléon entreprend de donner un statut au théâtre provincial, il divise la France en « arrondissements » parcourus par une ou plusieurs troupes dont le directeur détient son privilège du pouvoir central.

La correspondance de ces directeurs avec les Préfets nous a permis de retrouver le détail des itinéraires parcourus entre 1806 et 1864. Nous donnons seulement ici la synthèse de nos recherches et quelques réflexions de portée générale que notre étude nous a inspirées.

On peut retenir d'abord que l'organisation napoléonienne se montra assez flottante jusqu'en 1824 : les limites de l'arrondissement picard s'étendant ou se rétrécissant au gré des influences économiques ou politiques. On peut dire que, dès 1807, les villes d'*Amiens, Abbeville, Péronne, Saint-Quentin, Laon, Soissons, Compiègne, Senlis* et *Beauvais* sont régulièrement desservies et qu'elles le resteront pendant toute la période étudiée.

Après 1824, le régime se stabilise et les variations concerneront, non plus le tracé des itinéraires ou les limites de l'arrondissement, mais le nombre des villes desservies et le nombre des troupes desservant l'arrondissement. La conclusion la plus nette est la constatation d'une presque constante augmentation de l'activité théâtrale de 1824 à 1864.

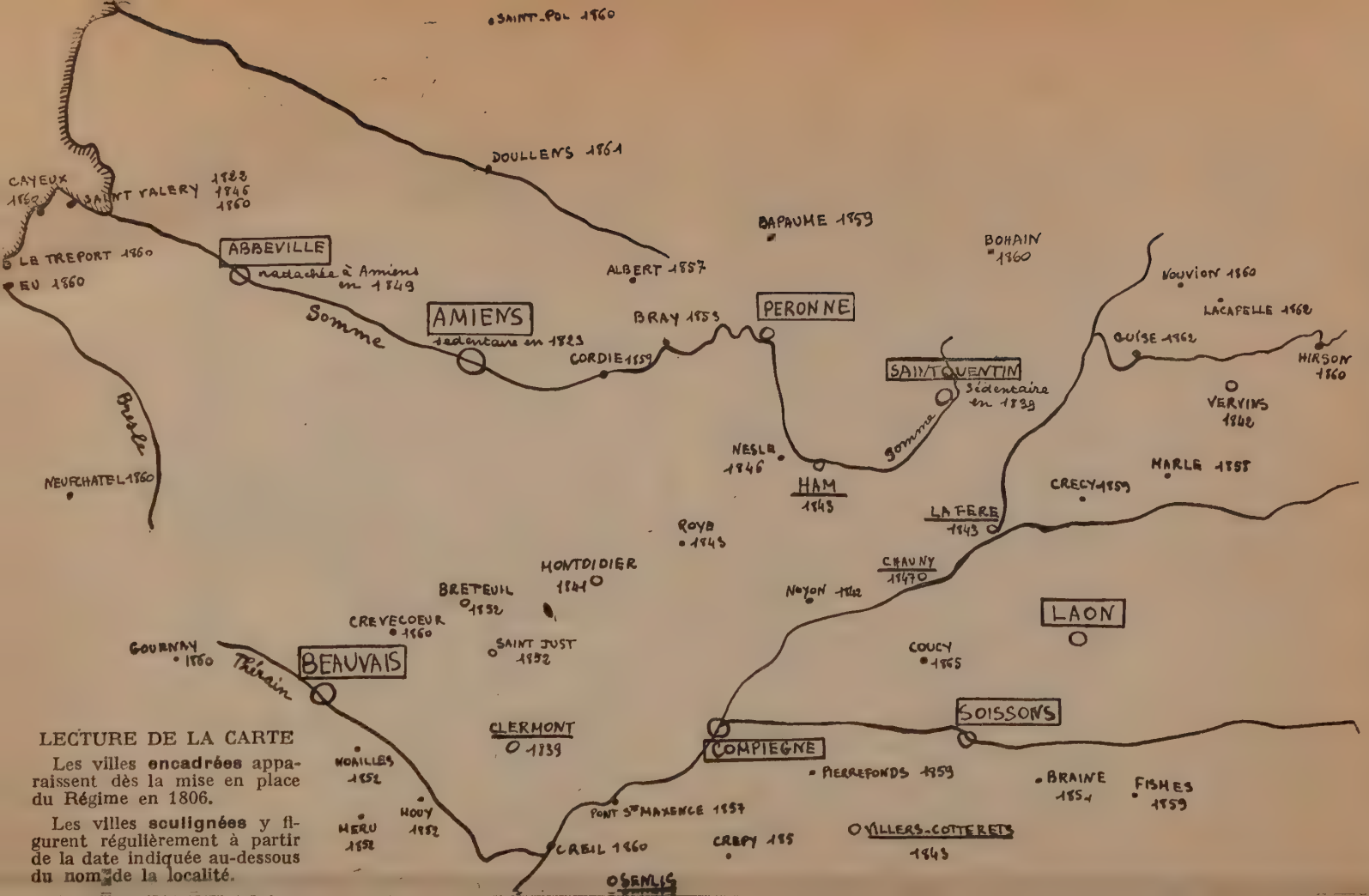
Un exemple fixera les idées : dès 1825, Amiens, possédant une troupe sédentaire, n'entre plus dans les itinéraires; progressivement, des villes secondaires s'ajouteront aux villes visitées depuis 1806 : ce sont Clermont, Montdidier, Noyon, Roye, Ham, Villers-Cotterets, Vervins.

En 1843, 3 troupes (au lieu de 2) desservent l'arrondissement donnant au total :

Représentations	Villes	Durée
105	Saint-Quentin	sur 6 mois
64	Laon	6 mois 1/2
56	Soissons	4 mois
58	Compiègne	4 mois 1/2
78	Beauvais	6 mois
40	Abbeville	3 mois
44	Péronne	2 mois

VILLES DES DÉPARTEMENTS DE LA SOMME, DE L'OISE ET DE L'AISNE

touchées par les troupes ambulantes mises en service à partir de 1806, jusqu'en



LECTURE DE LA CARTE

Les villes **encadrées** apparaissent dès la mise en place du Régime en 1806.

Les villes **soulignées** y figurent régulièrement à partir de la date indiquée au-dessous du nom de la localité.

Saint-Quentin devenant à son tour sédentaire, les troupes étendent le système de « l'excursion » qui, d'une ville de base, leur permet de donner 1 ou 2 représentations fructueuses à quelque distance.

Compiègne devient un pivot d'où l'on dessert Clermont, Montdidier, Ham, Château-Thierry, Senlis.

De Soissons ou de Laon, on pousse jusqu'à La Fère ou Vervins.

De Péronne, on ira jusqu'à Montdidier, Roye, Nesle, Ham, Chauny.

On peut dire que les troupes deviennent de plus en plus ambulantes et l'on aboutit, pour la saison 1860-61 à un réseau extrêmement serré dont le tableau ci-dessous donne une idée :

1re troupe : *Dumery.*

Dates	Point fixe	Localités desservies
28 avril - 22 mai	Beauvais	Breteuil, Montdidier, Clermont.
28 mai - 25 juin	Compiègne	Clermont, Senlis, Soissons.
26 juin - 24 juillet	Soissons	Chauny, La Fère, Laon, Pierrefonds.
25 juillet - 17 août	Laon	Soissons, Chauny, Vervins, Pierrefonds, La Fère.
18 août - 31 août	Compiègne	Senlis, Clermont, Pierrefonds.
1er sept. - 2 oct.	Beauvais	Clermont, Senlis, Breteuil, Montdidier.
4 oct. - 2 nov.	Compiègne	Laon, Chauny, La Fère.
3 nov. - 3 déc.	Soissons	Laon, Chauny, La Fère.
4 déc. - 31 déc.	Compiègne	Senlis, Clermont.
1er janv. - 10 avril	Beauvais	Clermont, Senlis, Breteuil, Montdidier.
13 avril - clôture	Péronne	Ham, Montdidier.

2e troupe : *Valincourt.*

1er avril - 12 mai	Laon	Chauny, La Fère, Bohain, Marle.
14 mai - 1er juin	Vervins	Bohain, Hirson, Guise, Nouvion.
2 juin - 1er juillet	Doullens	Albert, Corbie, Montdidier, Crèvecœur, Saint-Pol.
2 juillet - 1er août	St Valéry	Cayeux, Eu, Le Tréport, Gournay, Neufchâtel.
2 août - 1er sept.	Clermont	Chantilly, Chauny, Montdidier, Laon.
2 sept. - 1er oct.	Compiègne	Chauny, Villers-Cotterets, La Fère, Laon.
2 oct. - 29 oct.	Péronne	Ham, Albert, Montdidier.
30 oct. - 8 déc.	Beauvais	Clermont, Senlis, Breteuil.
9 déc. - 1er févr.	Soissons	Chauny, Villers, La Fère, Château-Thierry.
2 févr. - 31 mars	Compiègne	La Fère, Chauny, Villers, Senlis.

3e troupe : *Humbert.*

Dessert les mêmes localités à d'autres dates, plus Fismes, Bapaume, Braine, Pierrefonds et Neuilly-Saint-Front. En 1861-62, il faudra ajouter : Creil, Béthune, Crépy-en-Valois. En 1862-63 : La Capelle.

On constate donc que, si le tableau de 1807 donne 11 villes pour 3 départements, Amiens, Saint-Quentin, Abbeville (rattachée à Amiens en 1849) tendront à devenir théâtres sédentaires.

Et nous aurons :

7	villes en	1826
9		1840
15		1843
20		1852
37		1860

Le développement de l'activité théâtrale est donc évident et, vers 1860, la « desserte » des trois départements picards atteint une intensité maxima.

Nous avons pu étudier les rapports de cette activité avec l'évolution des moyens de transport et le perfectionnement du réseau routier; nous avons également recherché les « lieux » de théâtre où ces troupes devaient jouer. Le répertoire, la décoration, le jeu des acteurs sont autant de chapitres de notre étude générale.

Nous avons voulu seulement démontrer l'importance de la vie dramatique dans la région intermédiaire entre la banlieue parisienne et les grandes agglomérations du Nord de la France. Aujourd'hui, Abbeville, Péronne, Montdidier, Doullens ne connaissent plus que le passage météorique de quelques tournées de seconde zone. Hors les capitales provinciales que restent Amiens et Saint-Quentin, il n'y a plus de vie dramatique. La constatation de l'historien appellera-t-elle l'attention des pouvoirs publics sur la nécessité de créer... au nord de la Seine un de ces Centres Régionaux qui ont si magnifiquement réveillé l'instinct théâtral d'autres provinces?

Jean NATTIEZ.

Théâtre d'Amiens.

II. — EN BRETAGNE

EXTRAIT DU REGISTRE DES DÉLIBÉRATIONS DU CONSEIL MUNICIPAL DE LA VILLE DE NANTES

(Archives Municipales - D1)

20 juin 1834

Théâtres ambulans : M. Mellinet (1), avec l'assentiment de la commission de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, fait au Conseil une proposition longuement motivée *dans le but d'encourager et de soutenir l'entreprise de théâtre subventionnée par la ville* (2), et pour engager l'Administration Municipale à ne plus permettre l'établissement sur la voie publique de petits théâtres ambulans.

Cette proposition ne tend nullement à supprimer les petits théâtres ambulans quoique la plupart d'entre eux ne tendent qu'à pervertir l'esprit du peuple. Mais en leur accordant la faculté de s'établir dans les quartiers les plus fréquentés, le bruit continuel de la grosse caisse et des parades, est insupportable pour les voisins, et il arrive journellement des accidents nombreux par l'encombrement des promeneurs, des chevaux et des voitures de toutes sortes.

La justice est de faire rentrer chacun dans le droit commun, l'on ne doit aux spectacles ambulans que la protection que l'on doit à toute industrie pour son libre usage; l'Administration en accordant l'autorisation d'exercer cette industrie peut y mettre la condition de se loger dans des maisons ou de s'établir sur des terrains privés, sous la réserve de suivre les lois et règlements de police et non leur concéder une portion de nos places et de nos promenades.

En effet on refuse nettement la permission de former un établissement industriel quand on y trouve la gêne la plus légère pour quelque voisin et on accorde cette permission seulement après une longue information *de commodo et incommodo*, et, sans information préalable, on laisse s'élever un cafe immense gênant tout un quartier.

En résumé, M. Mellinet propose *dans l'intérêt de l'entreprise théâtrale subventionnée par la commune* (2) une parité de faveur pour tous les théâtres établis dans la ville; c'est-à-dire que la voie publique soit désormais interdite à ces établissements et qu'il ne puisse s'en élever que dans les propriétés particulières.

Le Conseil, après en avoir délibéré, accueille favorablement cette proposition et invite Monsieur le Maire à prendre les mesures convenables pour son exécution.

(1) Mellinet, homme politique et écrivain nantais, par ailleurs directeur d'imprimerie est surtout connu par son Histoire de la Commune et de la Milice de Nantes.

(2) C'est nous qui soulignons

EDOUARD DU PUY

LE DON JUAN NORDIQUE

A propos de la publication par Axel Kierulf, de « Nordens Don Juan Edouard Du Puy ». (Copenhague, Hassing Forlag, 1952, in-8, 388 p., fig.)

Jean Baptiste Edouard Louis Camille Du Puy, virtuose précoce du violon, artiste lyrique célèbre (créateur du rôle de Don Juan de Mozart dans les pays du Nord) et compositeur dont l'activité contribua à l'évolution de la vie musicale à Copenhague et à Stockholm, vient de trouver en M. Kierulf un biographe qui étend considérablement la connaissance de sa vie et de sa personnalité. Riche de documents nouveaux, de lettres inédites, l'ouvrage se lit comme un roman.

Du Puy naît vers 1770 à Baïgorry en Basse-Navarre. Sa mère est cuisinière; le père est vraisemblablement le maître de la maison où sert Mlle Du Puis, Pierre-Henri de Meuron, propriétaire d'une mine de cuivre.

En 1784, Du Puy est à Genève, violoniste. Il vient à Paris la même année. Le Prince Henri de Prusse l'entend avec intérêt. Il l'engage, l'emmène à Rheinsberg. Le jeune Du Puy est une véritable acquisition pour l'orchestre princier. Il en devient très vite le chef. En 1788, il accompagnera son maître en voyage à Paris. En 1789, la troupe de Rheinsberg s'accroît d'une jeune comédienne, Julie Henriette Pauline Montroze, ravissante interprète (voir la publication de J.-J. Olivier sur la Cour de Rheinsberg). Du Puy se lie avec la nouvelle venue. En 1790 naît une fille, Camilla Cécile Victoire.

En 1792, Du Puy, dont la vie scandaleuse fâche le Prince, est renvoyé de Rheinsberg. Il apparaît l'année suivante à Stockholm; il présente et exécute dans un concert deux de ses propres œuvres pour violon. Il est engagé comme chef d'orchestre du roi Gustave IV Adolphe. Il débute peu de temps après comme chanteur dans le rôle de Blinval de *Le Prisonnier* ou *La Ressemblance* de Duval, musique de Della Maria. Il est nommé alors premier chanteur de l'Opéra, puis membre de l'Académie royale de musique. Un incident interrompt net cette ascension. Dans une réunion où il est vivement question du récent retour de Bonaparte d'Egypte en France, Du Puy chante une chanson fort innocente mais qui provoque la réprobation de l'entourage royal; il est accusé de sympathies révolutionnaires; il est renvoyé. Du Puy quitte Stockholm, laissant de nombreuses admiratrices inconsolables et une fillette dont il est le père.

1800. Il arrive à Copenhague, donne un concert. En 1802, il est engagé comme artiste lyrique et chef d'orchestre au Théâtre royal. Violoniste, il compte parmi les plus appréciés; chanteur, c'est le favori du public. A la création du *Don Juan* de Mozart à Copenhague, Du Puy chante le rôle de Don Juan. C'est un mémorable succès dans l'histoire du théâtre danois. Aux applaudissements s'ajoutent les ovations. Du Puy compose la musique de l'opéra-comique *Ungdom og Skab*

(Jeunesse et folie) sur le texte d'*Une folie* de Méhul et interprète le rôle du capitaine de cavalerie Rose. Nouveau triomphe pour lui. Quand la marine anglaise bombarde la capitale danoise en 1807, Du Puy se distingue parmi les défenseurs volontaires; il est nommé lieutenant. Il est la coqueluche des femmes. Cependant, le Don Juan nordique se marie; il épouse Lise Moeller, fille d'un graveur en taille-douce. Mais l'union ne durera pas longtemps, les infidélités viendront vite et les époux ne tarderont pas à se séparer. Entre temps passera, venant de Hambourg, un souvenir des jeunes années, Mlle Montroze. Le Prince Henri de Prusse est mort, le théâtre de Rheinsberg a cessé ses représentations. La comédienne a été engagée à Hanovre, mais la guerre dispersa la troupe. Elle se rend en Suède, dans un domaine des environs de Lidköping, où un propriétaire, le comte Piper, lui a offert une place de gouvernante française de ses enfants. Elle doit n'amener avec elle qu'une seule fille mais elle en a deux. Elle emmène donc la cadette, fille de M. Schröder, intendant à Rheinsberg, et laisse l'aînée, fille de Du Puy, à Copenhague. Celle-ci ressemble énormément à son père, elle est jolie; elle épousera un négociant fort à l'aise, Andréas Buntzen (1).

Du Puy, professeur de chant de la princesse royale Charlotte Frédérique, femme de l'héritier du trône (qui sera Christian VIII), séduit son illustre élève. Une nuit, il est surpris dans la chambre à coucher de la princesse. Il est chassé (ordre d'exil signé du roi Frédéric VI du 6 novembre 1809). Du Puy part pour la France. Le 8 décembre, il est à Brême. A la fin du mois, il atteint Paris.

Du Puy se retrouvera bientôt... à Stockholm. En effet, le roi Gustave IV Adolphe a été détrôné et exilé. Bernadotte est élu prince royal; il est reçu à Halsingborg le 20 octobre 1810. Du Puy, béarnais comme lui, est parmi ceux qui l'y accueillent. Le nouveau souverain et le chanteur arrivent à la même date dans la capitale suédoise. Ses anciens amis fêtent Du Puy. Deux ans plus tard, il est chef de l'orchestre de l'Opéra. Il triomphe de nouveau à Stockholm comme interprète de Don Juan. Sous son influence, le chant théâtral passe de la manière allemande au style qu'Elleviou et Martin ont déterminé à Paris; grâce à lui, l'art poétique et l'art musical sont francisés. Il est nommé Professeur honoris causa. Il laissera la réputation d'un chef d'orchestre excellent, d'un compositeur cultivé, favori du public de Stockholm. L'orchestre formé par lui est déclaré le plus parfait qu'on ait jamais entendu. Il chantait les parties de ténor et de baryton avec la même facilité.

En 1813, pendant trois mois, s'était arrêtée à Stockholm, une troupe française venant de Saint-Pétersbourg. Mlle Georges, Mme Mainvielle, la première danseuse Joséphine Sainte-Claire, récemment séparée de son mari, Alexandre Védel, chef de la troupe, en font partie. Sainte-Claire ne suivra pas ses compagnons. Elle reste à Stockholm, est engagée à l'Opéra. Elle est la maîtresse de Du Puy. Elle ne fut pas la seule... Du Puy lui-même ne dut pas connaître tous ses enfants. Mais M. Kierulf signale tous ceux qu'il a pu sûrement identifier et donne leur généalogie.

Du Puy mourut le 3 août 1822 à Stockholm. L'Académie royale de musique de Suède a fait élever un monument sur sa tombe.

Paul BOURNONVILLE.

---

(1) Julie-Henriette-Pauline Montroze mourra sous le toit de la famille Piper près de Lidköping en 1833. Une tradition conservée dans la famille Buntzen assure qu'elle était née en Normandie, que son nom véritable était Moulineuf.

LETTRE A ANTOINE BOURNONVILLE (2)

Ah!... par Dieu... il est temps comment sacré paresseux depuis plus de trois mois tu n'as pas eû le loisir de m'écrire quelques lignes? . je te reconnois bien là - Négligent, mauvais ami etc. etc. etc. et grand nombre d'etc. - ne voilat-il pas mon cher Antoine de Bournonville ce que tu penses à peu près de moi - ce n'est pas qu'il n'y ait quelque peu de raison dans tout ce que tu pense - négligent, paresseux! oh! paresseux avec délice, mais mauvais ami, non, je n'ai jamais été assés heureux de pouvoir te prouver mes sentiments là dessus, mais je suis sûr que dans l'occasion tu m'aurois trouvé à ma place ---- je suppose que l'oubli le plus parfait a succédé au tapage assés général, qu'a fait mon histoire, c'est la marche ordinaire des événements de ce bas monde. plût à Dieu que le bon Frederic six, voulût avaler quelques Chopines d'eau du Fleuve Lethé je pourrois alors espérer de me revoir parmi vous autres mauvais sujets, *que j'ai quitté avec beaucoup de regrets; l'intérêt que mes amis m'ont montré à mon départ me fait sentir plus vivement la perte que j'ai faite ----- j'ai essuyé plusieurs désagréments depuis, dont le moindre n'a pas été celui qui a manqué me casser une jambe; à la quelle je tiens beaucoup malgré que je marche un peu en dedans comme tu sais. je boîte encore un peu, et souffre assés souvent dans la partie dolente, j'ose espérer que le grand Architecte de l'Univers, ne verra point d'un œil d'indifférence une des Colonnes de mon* aimable *Edifice allant Clopint-Clopant; sans jeter sur sa Créature un regard de miséricorde ..... enfin je suis arrivé dans la nouvelle Rome, par la même barrière où je passai il y a* 21 *ans... quelle différence!... mon très cher Frère... alors;* jeune *et* superbe, *dans la suite d'un grand Prince dont j'étois le favori; je ne croyois aux chagrins, aux amertumes aux vicissitudes de la vie, que comme aux Silphes, aux Gnomes, Salamandres où autres enfants de l'imagination, qui jamais n'ont existés... ma, adesso... adesso... errant, fugitif, sans état, sans fortune, je n'ai pu sans douleur revoir ces anciens témoins de ma grandeur passée, et le cœur navré je me suis dit - DuPuy, mon cher ami, tu t'es souvent trouvé dans des situations très avantageuses, tu n'a jamais sû en profiter, pas même t'y maintenir; que le passé te serve de leçon pour l'avenir; c'est dans l'école de l'adversité que l'homme se forme etc etc etc j'ai donné un libre cours à une surabondance d'idées philosophiques et Morales, qui se sont terminées par cette sublime pensée d'un Sénéque Allemand,* Durch Schaden würd man Klug. *- - - - Veuille le Ciel que tout cela fructifie dans une tête depuis si longtemps abandonné à la légèreté.*

. . . . . .

(2) Cette lettre à Antoine Bournonville, ignorée de M. Kiérulf, que Paul Bournonville a eu le privilège de retrouver à la bibliothèque royale de Copenhague et a bien voulu nous communiquer. Non datée, cette lettre peut être située sans erreur dans les premiers jours de janvier 1810, la représentation de *Vertumne et Pomone* au théâtre de la Cour (palais des Tuileries) évoquée par Du Puy ayant eu lieu le jeudi 4 janvier 1810.

Edouard Du Puy

J'ai trouvé tout ce qui est Théâtre bien au dessous de l'idéal que je m'en étois formé, surtout l'Opéra, on y crie toujours, et terriblement, quels poumons ..... la Danse y est charmante, élégante, voluptueuse; un conoisseur y trouveroit peut-être des défauts, ils m'échappent ----- j'y ai vu Télemaque, la Dansomanie, Vertumne et Pomone, et un extrait de Paris (au Théâtre de la cour) il faut convenir mon cher qu'il y a un bel ensemble, un gout exquis dans la mise, les femmes surtout y sont bien séduisantes. Vestris se conserva bien, on dit qu'il a 53 ans, eh! bien il a encore cette hardiesse d'éxécution, et beaucoup de légéreté, je prophétise Messieurs que vous deux, serés en Danse se que Ninon de l'Enclos étoit en beauté ----- Monvel ne joue plus, ce Théâtre n'est pas ce que je l'ai vu autrefois ----- il y a quelques jolis talents à Feideau, mais excepté Elleviou et Martin rien de marquant, *tu vois que je fais le difficile, mais dans la Capitale du monde Chrétien, on devroit trouver la quintéssence du bon, et j'y trouve à mon grand étonnement beaucoup de mauvais ----- il semble que le public est payé pour applaudir, je voudrois les rosser en les voyant abuser de ce droit de suffrage - je questionne quelques fois mes voisins, ils me disent,* tout ça sont des Billets donnés, ils sont *tous les soirs une cinquantaine, ils se distribuent dans la salle et entraînent les Badeaux à claquer avec eux. Chaque Acteur a des amis pareils.*

Je me suis informé des Marcadets, il est mort à Clermont où il tenoit le Caffé de la Comédie, donnant des leçons de Danse et sa femme du clavecin ----- Batiste (sic!) vît à la campagne ici aux environs ----- je n'ai point eu de Nouvelles, Comment Buntzen et Jensen ont arrangé mes tristes affaires (3)*; je te connois assés pour savoir que tu voudras bien, pour le moment, te prêter aux circonstances malheureuses, et n'ai aucune inquiétude, il me tarde seulement de savoir quelles mesures vous avés prises. Adieu mon digne frère je suis obligé de finir une lettre qui doit être envoyée sous une autre enveloppe, pour ne point t'occasionner des frais inutiles - Salue mes Amis, écris moi bien tôt - Ton ami pour la Vie*

DuPuy.

---

(3) Jacques Baptiste Anselme et sa femme Marie Dumont ont été comédiens à Stockholm. Leur fille Marie-Louise y épousa le danseur Jean Rémi Marcadet. Le mari de la fille de Du Puy avec Mlle Montrose s'appelait Andreas Buntzen. Jens Peter Jensen, officier danois.

VIE DE LA SOCIÉTÉ

NOS ENTRETIENS

I. — HOMMAGE A TCHEKHOV

11 *décembre* 1954 *à la Sorbonne, Amphithéâtre Descartes :*

A l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Tchékhov et du vingt-cinquième anniversaire de la création à Paris par Georges Pitoëff, de *Les Trois Sœurs*, que Sacha Pitoëff vient de reprendre dans l'excellente tradition familiale (1).

Après une introduction de Jean Nepveu-Degas, Robert Kemp évoqua les souvenirs personnels — datant de plus de trente ans — qu'il a gardés des Pitoëff, lors de leur arrivée à Paris, venant de Genève. « *Lui était un personnage singulier, voix profonde et forte, quelque chose de rêveur et de tendre dans le regard. Elle, surtout, avait un petit visage pathétique. Il y avait avec eux des petits enfants. Ils échouèrent dans un théâtre poussiéreux qui s'appelait alors le Théâtre des Batignolles. Dans leurs bagages, les Pitoëff apportaient* La Mouette, Oncle Vania, Les Trois Sœurs. »

Robert Kemp rappelle qu'alors (en 1922), on ne connaissait pas en France Tchékhov, mort depuis plus de seize ans.

Si R. Kemp le connait mieux aujourd'hui, dit-il, c'est grâce à la biographie très complète due à Elsa Triolet (2). Et c'est d'après cet ouvrage que l'éminent critique esquissa une brillante évocation de la vie et de l'œuvre de Tchékhov. Il voit dans ses pièces « *toutes de grisaille et d'une douceur infinie, les caractéristiques mêmes du peuple russe* » et de cette langue « *qui, sur des lèvres de femmes, est un roucoulement de tourterelle amoureuse* ».

Après une courte intervention de Jean Nepveu-Degas, Sacha et Carmen Pitoëff, Tatiana Moukhine, Marie Mergey, Daniel Emilfork, Marc Eyraud et Jacques Pruvost jouèrent une scène du troisième acte des *Trois Sœurs* avec une simplicité, une justesse de ton qui émurent profondément l'auditoire.

(1) Hubert Gignoux avait inscrit en 1952 une reprise des *Trois sœurs* au répertoire du Centre dramatique de l'Ouest qu'il dirige.
(2) Paris, Editeurs Français Réunis, 1954,

Jean-Louis Barrault se fit l'interprète de cette émotion d'une si noble qualité. Il en remercia Sacha Pitoëff et ses camarades.

« *...J'ai eu l'impression en vous écoutant que vous apportiez avec vous les prototypes des personnages de Tchékhov et c'est le plus grand hommage qu'on puisse rendre à Georges Pitoëff dont vous avez reçu un si lourd héritage.* » Il dit aussi quelle place a tenu dans sa vie de comédien la personnalité, l'exemple des Pitoëff : « *Quand j'étais pion à Chaptal, le Théâtre des Arts où ils jouaient était juste en face. C'est là que j'ai pris ma première leçon de théâtre. Je la dois à votre père. J'ai vu toutes ses pièces.* »

Il parle ensuite de *La Cerisaie* et de sa propre conception de l'œuvre, des problèmes à résoudre s'il se décidait à monter « *cette pièce qui se passe comme une sorte de pantomime, ponctuée de répliques sur lesquelles on plaque des couplets poétiques. Il ne s'agissait pas pour des comédiens français d'être russes. Ils ne pouvaient y réussir. Alors? Alors, je me suis dit : Tchékhov est un auteur dramatique universel. Il s'agit de voir ce qu'il a de commun avec l'univers.* »

Après que Jean Nepveu-Degas eut précisé certains points relatifs à la création et à l'interprétation des *Trois Sœurs,* Léon Chancerel rappela que ce furent Constantin Stanislavski et Némirovitch Dantchenko qui montèrent les premières grandes pièces de Tchékhov. A sa demande, Nina Gourfinkel, à qui l'on doit les remarquables études que l'on sait sur le Théâtre Russe, évoqua ses souvenirs de spectatrice assidue du Théâtre Artistique de Moscou :

« *J'avais à peu près quinze ans quand je vis pour la première fois* La Cerisaie *et* Les Trois Sœurs. *La jeunesse russe, celle de ma génération, vivait au théâtre. Pour nous, les représentations des pièces de Tchékhov par la troupe du Théâtre Artistique étaient une chose* intime : *nous allions en visite dans les familles concernées.* »

Nina Gourfinkel rend hommage aux comédiens français qui ont compris « *la pudeur... les silences* » de l'art tchékhovien. Quand, venant de Russie, elle a vu *Les Trois Sœurs* mis en scène par Georges Pitoëff, elle a retrouvé « *les mêmes sentiments, la même émotion profonde d'intimité qu'elle avait éprouvée à quinze ans.* »

Un des auditeurs, M. Annenkov intervient dans le débat. Selon lui « *l'art de Tchékhov est un art désuet, périmé* ». Il oppose à Stanislavski Meyerhold qui réagit contre « *cette absence de théâtralité, cet art pompier... représentant d'une petite bourgeoisie* ». Il rapproche Tchékhov de Zola. « *Du moins,* dit-il, *c'est le sentiment de ma génération.* » Jean-Louis Barrault clôt le débat : « *Je crois,* dit-il à M. Annenkov, *que vous oubliez une génération : celle qui vous suit...* »

II. — LE MUSÉE-THÉATRE DE DROTTNINGHOLM

29 janvier 1954, Annexe de la Sorbonne :

Léon Chancerel rappelle l'œuvre du Professeur Agne Beijer dont nul n'ignore l'importance. Historien du théâtre (1), notre ami Agne Beijer a créé à Stockholm et à Drottningholm un centre de recherches

(1) « Le Théâtre Total », comme dit Jean-Louis Barrault, c'est-à-dire, selon le vœu de Louis Jouvet, non seulement l'histoire de la littérature dramatique, mais celle des arts, techniques et métiers qui rattachent et, dans une certaine mesure, le conditionnent. Vœu que notre Société a fait sien.

et de documentation, un « laboratoire » dont l'exemple ne saurait trop être offert aux gouvernements soucieux d'établir une politique générale du théâtre.

Le professeur Agne Beijer eut ainsi l'heureuse fortune d'être chargé de la conservation du Théâtre de Drottningholm, maintenu intact et « *en état de marche* » avec ses décors et sa machinerie du XVIII[e] siècle. Chaque année y sont données des représentations d'œuvres de l'époque. Il a établi, dans le bâtiment même, un Musée du Théâtre qui est un des plus intéressants et des plus vivants d'Europe.

M. Agne Beijer résume l'histoire du théâtre de Drottningholm dans ses rapports avec l'histoire du théâtre suédois et du théâtre français. Il fait projeter de nombreuses photographies et un film qui montrent la machinerie et les décors du XVIII[e] siècle.

La Société d'Histoire du Théâtre est particulièrement fière d'avoir ainsi contribué à donner aux historiens et praticiens de la décoration et de la machinerie l'occasion d'une si heureuse rencontre.

NOS ÉMISSIONS

Après une interruption indépendante de notre volonté, les émissions hebdomadaires « *Prestige du Théâtre* » ont repris le mardi 5 avril (22 h 35, Chaîne Nationale) pour une première série de 14 entretiens: *Splendeurs du Théâtre Espagnol des origines à Federico Garcia Lorca,* avec Maria Casarès et Germaine Montero (*la comédienne*), Maurice Jacquemont (*le comédien*) et Léon Chancerel (*Sébastien, le secrétaire*).

M. Bataillon, professeur au Collège de France, et M. Aubrun, directeur de l'Institut d'études hispaniques ont bien voulu nous apporter leurs précieux conseils et concours.

Théâtre de Drottningholm

La scène et la salle.

Orlando furioso, de Haendel.

Théâtre de Drottningholm
Les coulisses.

DICTIONNAIRE DES COMÉDIENS FRANÇAIS (XVII^e siècle)

M. Georges Mongrédien, 6, boulevard Gambetta, à Nogent-sur-Marne (Seine), travaille, depuis de longues années, à un *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, suivi d'un *Inventaire des Troupes*.

Il serait reconnaissant à MM. les Archivistes départementaux ou communaux, aux érudits et chercheurs de province, qui voudraient bien lui signaler les documents encore inédits qu'ils auraient pu trouver dans les archives locales, sur les passages de troupes ou de comédiens isolés, ainsi que les études relatives aux acteurs du XVII^e siècle parues dans des revues locales ou dans des *Mémoires* d'académies et de sociétés de province, qui auraient pu échapper à ses recherches.

SECTION INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES ET COLLECTIONS DES ARTS DU SPECTACLE

(Président : Andre VEINSTEIN)

Au cours de la session de la Fédération Internationale des Associations des Bibliothécaires qui s'est tenue à Zagreb du 27 septembre au 1^er octobre 1954, une Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle a été constituée sous la présidence d'un Comité Fondateur réunissant des conservateurs et bibliothécaires. Son but est de faciliter les recherches concernant le théâtre parlé, le théâtre musical, les ballets et la danse, le cinéma, la radio et la télévision, le cirque, le music-hall, l'art du mime, les marionnettes, le théâtre d'ombre, la décoration et l'art du costume, l'architecture théâtrale. A cet effet, elle se propose d'organiser un recensement méthodique des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, de créer un service d'échange, de faciliter les prêts de bibliothèque à bibliothèque, d'organiser des expositions, de diffuser des observations concernant les arts du spectacle et de publier une bibliographie internationale annuelle.

Une telle initiative suscitera un grand intérêt, tant auprès des praticiens de la scène ou du cinéma, qu'auprès des historiens, sociologues et techniciens du théâtre.

CONFÉRENCE INTERNATIONALE D'HISTOIRE DU THÉATRE, LONDRES, 17-23 JUILLET 1955

La Society for Theatre Research qui avait de longue date formé le projet de réunir les historiens, les techniciens et les praticiens du théâtre, a pris l'initiative d'inviter trente pays à envoyer des délégations à la CONFERENCE INTERNATIONALE D'HISTOIRE DU THEATRE qu'elle organise à Londres, du 17 au 23 juillet prochain.

L'idée de la conférence, précise l'invitation, est née du fait que l'histoire du théâtre est de plus en plus reconnue comme l'un des éléments importants des sciences historiques, étant entendu qu'elle ne se limite pas à l'étude de la littérature dramatique mais à celle de tous les arts, de toutes les techniques, de tous les métiers qui constituent le fait théâtral.

PROGRAMME

1re SESSION. — La contribution de chaque pays à l'Art du Théâtre : chaque délégation devra faire un exposé sur la période durant laquelle son pays a contribué d'une façon exceptionnelle à l'art du théâtre.

2e SESSION. — Les matériaux de la recherche historique : enregistrement, classification et diffusion. Etude d'une possibilité de coopération internationale.

La Society for Theatre Research sera particulièrement heureuse d'accueillir des informations sur les collections théâtrales des autres pays et de leur faire mieux connaître les richesses qu'ils peuvent trouver au BRITISH MUSEUM, au VICTORIA and ALBERT MUSEUM, à la SHAKESPEARE MEMORIAL LIBRARY de Birmingham, dans les Bibliothèques et Musées de Cambridge, Edimbourg, Oxford, Stratford...

3e SESSION. — L'influence de la recherche historique sur le Théâtre contemporain. La S.F.T.R. souligne l'importance qu'elle attache à cette question.

La S.F.T.R. demande que les délégations nationales soient composées de trois membres, spécialement qualifiés pour chaque section. Le nombre des observateurs n'est pas limité. Ils seront invités à participer aux discussions.

Au cours de cette conférence des visites sont prévues dans les théâtres et les musées.

Nota. — Les membres de notre Société qui désireraient se joindre à notre Président pour apporter leur concours à cette conférence sont priés de vouloir bien en avertir notre Secrétariat, 98, boulevard Kellermann, Paris-13e. GOB. 46-55.

LIVRES ET REVUES

AUTRICHE

Josef GREGOR. — **Der Schauspielführer** Band II Das deutsche Schauspiel der Gegenwart. — Das Schauspiel der romanischen Völker (Teil 1) Stuttgart, 1954, 353 p.

Le second volume du répertoire de Gregor vient de paraître, suivant de près le premier, où l'on trouvait l'analyse de la littérature dramatique allemande des origines à la période expressionniste. Le présent ouvrage nous fournit le résumé de 89 pièces allemandes en principe postérieures à la période expressionniste (en fait on a réparé quelques oublis et l'on revient parfois en arrière; les *Rats* de Hauptmann [1911] et la *Belinde* de Herbert Eulenberg [1912] figurent en particulier ici), puis 41 pièces italiennes et 69 drames ou comédies de langue espagnole ou portugaise. Enfin la France est représentée par 62 ouvrages (des origines à 1910; le tome suivant nous éclairera sur le répertoire français contemporain). La première partie du tome II, consacrée à l'art dramatique allemand de l'époque nazie, de la guerre et de l'après-guerre, intéressera fort le lecteur français qui ignore tout, ou à peu près, de ce théâtre. Toutefois, on ne peut que le répéter, les méthodes de classement employées ici nous échappent complètement : l'ordre chronologique n'est pas respecté et les œuvres ne sont pas rangées non plus par genres ni par écoles littéraires. Le lecteur étranger aura du mal à deviner aussi ce qu'il importe d'avoir lu ou vu et ce qui relève de l'actualité éphémère. Les Français sont étonnés de découvrir, au milieu des œuvres allemandes, l'adaptation du *Procès* de Kafka par Gide et J.-L. Barrault, traduite en allemand par Josef Glücksmann (n° 340, pp. 91 et s.).

Les deux chapitres consacrés au théâtre français des origines à 1910 nous réservent bien d'autres surprises. Après avoir jeté sur notre théâtre médiéval un très furtif coup d'œil (3 numéros), on passe sans transition de *Maistre Pierre Pathelin* au *Cid*. Nos classiques sont assez généreusement traités (mais puisque le *Menteur* est analysé, pourquoi passer sous silence les *Plaideurs?* Pourquoi citer *Dom Juan* après le *Malade Imaginaire*, avec cette curieuse mention : « Paris 1682, première représentation 1642 Paris » (n° 488, p. 277)? Pourquoi analyser longuement le *Siège de Calais*, de du Belloy, quand on ne fait pas la moindre allusion au théâtre de Marivaux? Pourquoi négliger le *Lorenzaccio* de Musset, quand on se penche avec tant de soin sur la *Nuit vénitienne*, sur les productions de Scribe, de Sardou, de Feuillet, sur *toutes* les œuvres dramatiques d'Edmond Rostand? Pourquoi enfin — honneur tout à fait exceptionnel et même unique dans ce répertoire — consacrer douze pages fort serrées (pp. 325-337, n° 526) à la *Renaissance* de Gobineau? Sans doute, comme on nous l'indique ici, certaines de ces ébauches dramatiques, ont-elles vu les feux de la rampe dans des représentations exceptionnelles. Mais veut-on vraiment nous faire croire que Gobineau a été le plus grand de nos auteurs dramatiques?

Tel qu'il se présente, ce *Schauspielführer* est certainement appelé à rendre des services pratiques tant aux directeurs de théâtres qu'aux

spécialistes de la radio et de la télévision et même au grand public. Pris un à un, les articles sont le plus souvent satisfaisants, la rédaction en est sobre et précise.

Maurice GRAVIER.

FRANCE

DUSSANE. — **Molière à la scène,** notice pour les *Œuvres de Molière,* éditées par le Club du Meilleur Livre.

En 48 pages, Béatrix Dussane apporte à la connaissance de Molière et de son œuvre sa grande érudition et sa non moins grande expérience de comédienne, l'une contrôlant et complétant l'autre. On ne saurait dire mieux, ni plus juste ce qui est l'évidence même : « *l'interdépendance organique* » de Molière auteur, comédien, metteur en scène et chef de troupe. Nous y voyons Molière cherchant *son* personnage, celui qui répond à sa *nature,* à ses *moyens* physiques (y compris certaines déficiences dont il se servira), à son *emploi,* comment il le modifie au cours de sa carrière sous des influences diverses, comment lorsqu'il sent ses forces diminuer, il *lui* réserve des repos dans l'organisation de ses comédies (1), comment pour la beauté mûrissante de Madeleine (elle approche de la quarantaine), il crée la première soubrette de son répertoire en 1656, et comment, Madeleine morte, la soubrette du *Malade Imaginaire,* n'est plus, avec la Beauval, qu'une éclatante rieuse, sans plus. Dussane ne se contente pas de redire ce que disaient les contemporains (et qu'on a depuis ressassé et surchargé de commentairees littéraires) elle prouve, *en femme de métier,* que Molière « travaillait sur mesure ».

Il importe de souligner les pages dans lesquelles Dussane décrit l'évolution de l'interprétation des grands personnages du répertoire moliéresque, depuis la reprise de ses rôles par La Thorillière et Baron (un Alceste de 20 ans) jusqu'aux récentes interprétations d'Arnolphe, du Misanthrope, de Scapin, de Tartuffe, de Dom Juan, par Lucien Guitry, Copeau, Louis Jouvet, Ledoux ou Vilar (2).

Ne serait-ce que pour avoir demandé cette notice à Dussane, les éditeurs de ce nouveau *Molière* méritent d'être félicités. Nous ne saurions mieux comparer ces pages qu'aux si remarquables notices que Copeau écrivit pour le *Molière* de La Cité des Livres, malheureusement épuisé. Il serait souhaitable de voir ces notices réunies en volume comme se propose de le faire Marie-Hélène Dasté; peut-être pourrait-elle y joindre certaines pages dispersées ou inédites de Copeau touchant la vie et l'œuvre du « Grand Patron ».

L. Ch.

(1) Un des fournisseurs de la troupe, Donneau de Visé, a répondu à ce désir dans deux comédies auxquelles Molière a sans doute collaboré. Il n'a que de très courtes scènes et il y peut jouer de sa « fluxion ». Voir l'hypothèse, peut-être aventurée mais séduisante, que fait Dussane touchant le rôle d'Argan, qui est un *rôle assis,* un *rôle en pantoufle,* jusqu'au divertissement final.

(2) En ce qui concerne le Tartuffe de Jouvet que Dussane considère comme une « erreur » et qui l'a déçue, il y aurait assurément beaucoup à dire. Elle le sait bien d'ailleurs, puisqu'elle se propose de lui consacrer une étude. Je me suis assez entretenu avec elle pour être certain de l'intérêt à la fois tchnique et humain de cette étude que nous espérons lire prochainement.

Charles DÉDÉYAN. — **Le Thème de Faust dans la littérature européenne.** Tome premier : Humanisme et classicisme XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Paris, Lettres Modernes, 1954. 1 vol. 19 × 14, 292 p.

Cette étude est issue du cours que M. Charles Dédéyan professa en Sorbonne en 1953-54. Elle comporte deux tomes dont le premier seul est paru. Il est inutile de souligner ici l'importance du thème de Faust dans l'histoire du théâtre. On ne saurait trop remercier M. Charles Dédéyan d'en avoir repris l'étude en rassemblant et en complétant celles — fort nombreuses — que le thème a suscitées. Partant du personnage historique — ce Georg ou Johannes et même Georgius Sabellicus sur lequel on sait en vérité peu de choses — M. Ch. Dédéyan suit l'élaboration de la légende et de son développement littéraire et théâtral, dont le *Volksbuch* de 1587 et sa traduction anglaise semblent être la source principale.

Un chapitre (pp. 41-97) est consacré à *La Tragique Histoire du Docteur Faustus* de Marlowe. On trouvera au chapitre II de la Deuxième Partie (pp. 145-227) une très importante étude sur *l'Esclavo del Demonio* de Mira de Amescua et sur *le Magico Prodigioso* de Calderon qui mettent en scène le thème de Faust.

Dans la troisième partie, deux chapitres montrent l'importance des pièces populaires et des marionnettes dans la diffusion du thème en Allemagne et en Angleterre (où Faust devient le second de Punch).

L. Ch.

Jean POMMIER. — **Aspects de Racine.** Paris, Nizet, 1954, in-16, 465 p.

Je ne dirai pas que ce livre renouvelle la connaissance de Racine, mais il y contribue singulièrement. Rien en effet de plus suggestif, de plus nourrissant que ces réflexions sur le poète et le dramaturge. Il s'agit moins ici d'une étude systématique sur Racine que d'une suite d'articles d'une importance variable dont nous avions déjà lu la plupart dans des périodiques ou des Mélanges, mais qui prennent un relief particulier par leur rapprochement. La première partie du livre est consacrée à une longue étude (par la bande, si je puis dire) de la biographie si incertaine encore, de Racine : l'auteur y tente avec bonheur d'en élucider ou d'en préciser des points contestés ou, il faut bien le dire, encore ignorés. A commencer par le physique de Racine : il s'agit en l'espèce des fameux portraits du jeune auteur, le portrait prétendu de Langres et celui qu'on a en 1949 « redécouvert » dans les greniers du château de Versailles. D'accord avec M. Pommier pour rejeter absolument l'attribution du portrait de Langres — avec le regret d'ailleurs qu'il ne puisse nous représenter le Racine fougueux et méchant des lettres à Nicole auquel il correspond si bien — je suis plus que lui tenté de bien reconnaître notre auteur dans le portrait de l'école de Mignard, aujourd'hui exposé au Musée de Versailles, qui offre de frappantes analogies, une ressemblance certaine, avec le portrait non contesté de Santerre, gravé par Edelinck, ainsi qu'avec les dessins de Jean-Baptiste sur l'*Horace* de la Bibliothèque Nationale, compte tenu bien entendu de la différence d'âge. D'ailleurs, dans une note postérieure au texte, M. Pommier penche lui aussi vers cette hypothèse séduisante. On lira avec un intérêt tout particulier l'histoire des relations aux Champs du jeune homme avec ses maîtres Le Maître et Hamon : le portrait que l'auteur trace de ce dernier renouvelle de façon assez inattendue l'opinion que l'on s'en

fait généralement. Le chapitre consacré aux rapports entre Racine et Molière est pour moi moins convaincant. Je veux bien que « la déhanchée », l'actrice dont parle Racine dans sa lettre à Le Vasseur de fin novembre 1662 soit, non Mlle Beauchasteau, comme l'affirme P. Mesnard, que j'ai moi-même suivi, je l'avoue, un peu trop légèrement, et plutôt Mlle du Parc — les arguments de M. Pommier sont en effet bien séduisants, sinon probants —; mais cela même ne serait pas une preuve de la collaboration de Molière à *la Thébaïde;* tout au plus y verrais-je une raison pour comprendre Molière parmi « les quelques personnes d'esprit » qui encouragèrent le débutant à écrire une tragédie, dans laquelle le comédien aurait vu un beau rôle pour sa « vedette », qui d'ailleurs ne le joua pas.

On m'excusera de ne pouvoir reprendre plus à fond dans ce bref article les arguments détaillés de M. Pommier, si ingénieux soient-ils, et qui mériteraient d'être serrés de près. C'est avec beaucoup de minutie que M. Pommier étudie les rapports de Racine avec Port-Royal; ces précisions et les recherches et travaux de M. Orcibal jettent un jour, sinon nouveau, au moins plus clair sur cette question; et cette situation est l'occasion pour le critique de construire une brillante étude sur la vie de Mme de Gramont. Je n'insisterai pas sur les chapitres qui traitent de *Phèdre,* que l'on sait chère à M. Pommier, des raisons du silence de Racine après cette tragédie et de ses dernières années : tout cela est déjà connu par la publication antérieure de ces articles remarquables; je tiens néanmoins à rendre hommage une fois de plus à la finesse de l'analyse de Phèdre — de la tragédie et du personnage —, dont l'auteur marque bien l'originalité par rapport aux modèles antiques et modernes de Racine, qu'il analyse minutieusement tant dans ce chapitre que dans la dernière partie de son livre, consacrée à l' « Histoire littéraire du couple tragique » de Phèdre et Hippolyte. Je veux enfin signaler les chapitres intitulés *Langage et Poésie,* où, par des questions de vocabulaire et de versification, sans nul pédantisme et sans sèches et stériles statistiques — dont M. Pommier se rappelle comme moi, je pense, quelques navrants exemples, jadis, à la Sorbonne — l'auteur éclaire certains « procédés » du style de Racine et en rend plus sensible la poésie incontestée; il insiste notamment sur le réalisme plastique et « physique » de certaines expressions du dramaturge qui « voyait théâtre », pour qui ses tragédies n'étaient pas chose livresque, caractère essentiel du théâtre racinien qui échappe trop souvent aux commentateurs figés dans leurs remarques traditionnelles sur la mélodieuse harmonie de « Ariane, ma sœur... » et le ton « qui rase la prose » de « Mais, Narcisse, dis-moi, que veux-tu que je fasse? » Dirai-je pourtant que je ne vois pas très bien la nécessité de consacrer un chapitre entier aux sources et analogies du fameux « Brûlé de plus de feux... », si ce n'est pour remarquer avec juste raison que sa préciosité est discrète par comparaison? Je ne veux pas conclure sans noter enfin la somme considérable de lectures et de réflexions que révèlent chez l'auteur ces études dont aucune n'est indifférente, dont chacune est remplie non seulement de faits et de raisonnements, mais aussi d'impressions personnelles qui témoignent, chez le grand érudit qu'est le distingué Professeur au Collège de France, d'un enthousiasme persistant qui en fait la jeunesse.

Pierre MELESE.

Tristan RÉMY. — **Jean-Gaspard Deburau,** préface de Jean-Louis Barrault. Collect. » Le Théâtre et les Jours », l'Arche édit. 1 vol. 19 × 14, illustr., 224 p.

J'attendais avec impatience la publication de cet ouvrage dont l'amitié de l'auteur m'avait valu le privilège de suivre la longue préparation. J'avais partagé la joie de ses découvertes et aussi ses dépits devant certains points obscurs, au cours de ses années de patientes et méthodiques recherches dans les fonds d'archives et les collections publiques et privées. C'est dire combien je suis heureux de célébrer ici les rares mérites d'un ouvrage où l'érudition la plus sûre est jointe à la connaissance vécue de l'art qu'illustra Jean-Gaspard Deburau, à la fréquentation amicale, familière, intime de ceux qui, en piste ou sur la scène, restent soumis aux mêmes disciplines.

Comme l'a souligné Jean-Louis Barrault dans la préface, le Deburau que Tristan Rémy nous restitue est autrement attachant « instructif » que le Deburau romancé, le Deburau de légende « inventé » par Jules Janin. Nous revoici dans l'humble vérité humaine, comme dans l'humble et splendide vérité du métier, — de « la pratique ». Et, du même coup, quelles lumières nouvelles projetées sur l'histoire de la pantomime, la pantomime sautante et dialoguée — « la vraie » — fille d'une longue tradition éprouvée et maintenue par la foi et la technique des « artistes d'agilité », — cet art éminemment « populaire », éminemment sain, que « la littérature » et le snobisme devaient déformer, fausser et dessécher, en le voulant assaisonner de symbolisme, de psychologie et même de métaphysique.

Je ne crois pas me tromper en estimant que le livre de Tristan Rémy satisfera et enrichira aussi bien les historiens que les praticiens du théâtre soucieux de pénétrer les mystères de la profession, d'en redécouvrir le sens et les lois, les servitudes, les bonnes et les mauvaises fortunes, la longue patience, les hasards heureux et malheureux qui sont la trame même de toute vie vouée au « métier comique ».

André BILLY. — **Les Frères Goncourt.** Paris, Flammarion, 1954, in-8°, 518 p.

Suivi d'un répertoire des sources et d'une bibliographie, cet ouvrage, complété par un index des noms de personnes, offre, sous une forme attrayante, une excellente biographie des Goncourt et une très vivante histoire de la vie des arts et des lettres à Paris pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Le théâtre y tient une grande place. Nous signalons particulièrement les chapitres sur *Henriette Maréchal*, l'Odéon et le Théâtre Libre, pour leur grand intérêt et leur très riche documentation. Mais il faut lire tout l'ouvrage où, dans chaque chapitre, on relèvera des indications et des précisions que l'historien et l'amateur de théâtre ne sauraient négliger, concernant les auteurs, les directeurs, les comédiens, la critique ou la censure.

Louis JOUVET. — **Quatre lettres à Jacques Copeau, sept. 1915-février 1916.** Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Deuxième année, septième Cahier, 1954, Julliard Edit. (pp. 93-119).

Selon le souhait que nous avions formulé (*R.H.T.* 1953, *IV*, *p.* 316) à l'occasion de la publication, dans les *Cahiers* (*Deuxième année, Deuxième Cahier, pp.* 101-118) de lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet, voici quatre lettres de Jouvet écrites à la même époque (1).

(1) Nous regrettons que la lettre de Louis Jouvet du 29 décembre, où Louis Jouvet soumettait à Jacques Copeau une traduction du Cantique des Créatures, n'ait pas été publiée. Il semble qu'il y ait aussi des lacunes dans les lettres écrites par Copeau (voir la lettre de L. J. du 31 janvier, deuxième paragraphe).

Ces quatre lettres (extraites d'un vaste ensemble dont la publication intégrale serait pour l'histoire du théâtre d'un intérêt considérable) nous aident à préciser la part de Louis Jouvet dans la conception et l'esprit du Théâtre du Vieux-Colombier et dans l'élaboration d'une technique et d'un style (2). Elles font en outre pénétrer plus profondément dans la connaissance de l'homme-Jouvet, le Jouvet secret que bien peu d'êtres ont eu, parfois, par éclairs, le privilège de découvrir et de saisir quelques instants...

Il faut lire ces lettres en les rapprochant de celles de Copeau. On y trouve un nouvel et bien émouvant exemple de l'immense pouvoir de séduction, d'emprise, d'envoûtement de Copeau sur les êtres généreux et sensibles, le don qu'il avait de révéler les hommes à eux-mêmes (3), d'orienter et d'utiliser leur soif de grandeur et de pureté, de les inciter à l'humilité et au total don de soi-même au service d'une grande œuvre collective dont il serait le chef — le « directeur », au sens ecclésiastique du mot (4).

Les lettres de Jouvet confirment encore (et ce n'est pas là leur moindre intérêt) ce que laissaient apercevoir les lettres de Copeau touchant une volonté de renouvellement de la *Commedia dell'Arte* : tout cela « *fermentait* » depuis longtemps dans l'esprit de Jouvet comme aussi tout ce qui touchait au problème de la formation du Comédien selon des méthodes alors toutes nouvelles dont Dullin avait parallèlement l'intuition (Voir p. 105, III). Et de quel cœur il les livre « *ses vieilles fermentations* », à celui qu'il a choisi pour maître et patron : « *si cela vous suggère quelque chose, j'en serai aux anges* ». Et il dit aussi : « *Je ne sais pas ce que vous pourrez tirer de moi, je ne sais pas ce que vous ferez de moi, mais j'ai confiance, confiance en vous... Chef machiniste, bibliomane — ouvrier surtout — simplement ouvrier et dont la fertilité et le labeur feraient éclore, aussi heureusement que possible, les semences que vous lui confierez pour votre moisson.* »

(2) Le système des cubes qui ne fut jamais réalisé au Vieux-Colombier fut repris par Jouvet pour le Studio des Champs-Elysées (cf. R.H.T., 1952, pp. 36 et 37).

(3) « *Tout ce que vous m'écrivez*, je l'avais en moi, *vous venez tout à coup de me le préciser, de me le définir... Chacune de vos idées ou de vos phrases m'appelle particulièrement*, me réveille quelque chose *plus ou moins oublié et met au jour comme spontanément comme — pardonnez-moi ce mot socratique — dans un accouchement, une idée et un sentiment déjà lointain ou inéclos encore.* »

(lettre du 4 sept. 1915.)

(4) « *... Il faut que je vous parle, comme je ne me parle qu'à moi, que je vous dise ce que je me dis à moi-même au plus secret de ma pensée, de mes examens de conscience...* »

(lettre du 31 décembre 1915.)

Marcel DOISY. — **Jacques Copeau ou l'Absolu dans l'Art.** Paris, Le Cercle du Livre, 1955. 1 vol., 256 p.

Voici, avec le livre de M. Kurtz et la brochure de G. Lerminier (1), le troisième essai biographique sur Jacques Copeau. « *Il y a*, écrit l'auteur, *une légende Copeau* » : c'est pour dégager la vérité « *des erreurs et des déformations qui déjà fourmillent* » qu'il a entrepris la présente étude, en s'appuyant sur le témoignage de ceux qui ont vécu et travaillé auprès du « Patron », dont Marie-Hélène et Jean Dasté, Michel Saint-Denis, Suzanne Maistre, Suzanne Bing et son fils Bernard, Alexandre Janvier et sa femme qui, de leur petite maison de Sèvres, ont fait « un véritable musée du Vieux-Colombier ». Ce

(1) Maurice Kurtz, *Jacques Copeau*, Paris, Negel, 1950. — Georges Lerminier, *Jacques Copeau*, Paris, Presses Littéraires de France, 1953.

livre, fort consciencieux et qui souvent reflète ou fait pressentir nombre de vérités, a-t-il pleinement atteint son but? Oui, pour une large part (2), malgré quelques inexactitudes et lacunes. L'état de santé de Copeau coïncidant, vers la cinquantaine, avec une crise mystique, y est utilement mis en valeur; l'auteur insiste sur l'importance de l'action posthume de Copeau et du Vieux-Colombier. Il rappelle que nombre de principes aujourd'hui familiers, de tendances, de « découvertes » (et même de « modes ») c'est dans les aspirations, les essais, les réalisations, c'est dans la culture, l'intuition et dans l'enseignement de Copeau qu'il en faut chercher l'origine. Qui a le premier parlé de décentralisation théâtrale? Qui a suscité les premières « jeunes compagnies »? Qui a le premier défini l'action des Centres Régionaux d'Art Dramatique? Qui a redonné le goût des célébrations et des spectacles de plein air et en a en quelque sorte établi la doctrine? Copeau assurément. Il n'est pas aujourd'hui un créateur dramatique qui, s'il est lucide et honnête, puisse nier devoir beaucoup, et parfois tout, à Jacques Copeau, au Théâtre et à l'Ecole du Vieux-Colombier, aux « expériences » de Morteuil et de Pernand et à celles qu'elles inspirèrent directement.

(2) La correspondance Jacques Copeau - Isabelle Rivière au chapitre « Le combat avec l'Ange » est significative.

Le Théâtre dans le Monde, revue trimestrielle de l'Institut International du Théâtre, publiée avec le concours de l'UNESCO, nouvelle série, vol. III, 4, vol. IV, Bruxelles. Elsevier éd. Nov. 1954, janv. 1955.

Nous saluons avec la plus grande sympathie les modifications d'orientation, de conception et de présentation de cette revue dont l'intérêt documentaire s'accroît par plus de rigueur dans le choix des textes et des illustrations. Elle offre un instrument d'information auquel devront se référer les historiens du théâtre d'aujourd'hui. Ainsi s'augmentent les Archives du Théâtre dont, de concert avec la *Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle,* notre société se propose de tenir à jour le catalogue le plus complet possible.

L'Illustre Théâtre, revue trimestrielle, N° 1, Hiver 1954-55.

Placée sous le patronage d'un Comité présidé par M. Jacques Jaujard, Directeur Général des Arts et des Lettres, cette luxueuse revue, fort bien illustrée, se propose d'être la vivante chronique de la Comédie-Française. « Elle permettra, écrit M. Pierre Descaves, de suivre dans les fluctuations de l'innovation et de la Tradition, ses constants efforts... à la fois instrument de travail et ouverture plus large de connaissance. » La Société d'Histoire du Théâtre ne saurait trop louer cette initiative et assurer ceux qui l'ont prise de sa cordiale et active sympathie. Nous attirons l'attention des Moliéristes sur la reproduction en couleurs d'une miniature, signée en 1673 par Drujon (1), représentant Molière de face, en robe de chambre, écrivant, la main gauche à la joue, le coude appuyé sur des livres. On la croyait perdue : M. Jean Meyer, sociétaire de la Comédie-Française, a eu la bonne fortune de la retrouver.

(1) Nous serions reconnaissants aux historiens de la peinture qui pourraient nous apporter quelques précisions sur la vie et l'œuvre de Drujon.

Théâtre de France, IV, Paris, Les Publications de France, 1954.

Comme chaque année cette luxueuse publication nous apporte une ample documentation sur la saison théâtrale (voir le sommaire, Bilbliog. N° 203). Un tome annexe traite des Festivals.

Mais qu'on ne s'y trompe pas. Comme le rappelle son rédacteur en chef, Gilles Quéant, *Théâtre de France* n'est pas un palmarès, un almanach, un bilan scrupuleusement complet et détaillé : son propos est de tenter de dégager les grandes lignes de l'activité de la scène française au cours de chaque année et de commenter principalement, à l'appui d'images de qualité, les créations les plus importantes. D'où un problème de sélection, choix toujours discutable, dont Gilles Quéant a pris courageusement la responsabilité, n'hésitant pas à faire appel à de jeunes critiques « ...dont la plume parfois violente trempe dans une sève nouvelle ».

Une fois de plus, nous félicitons les *Publications de France* de leur magnifique effort aussi bien pour la composition de ce nouveau tome que pour sa remarquable présentation.

Léon CHANCEREL.

GRANDE-BRETAGNE

Leslie HOSTON. — **"Shakespeare's Curtain theatre identified".** Times, 26 mars 1954.

M. Hotson a découvert à la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht — où se trouve le dessin du « Swan » — une vue de Londres (Ms 1198. Hist. 147) montrant pour la première fois l'aspect extérieur du *Curtain* construit, en 1577, peu après le *Theatre,* de Burbage, modèle du genre. Ce document est une gravure de 104 x 102 cm portant le titre « View of the cittye of London from the North towards the South », insérée dans « Englandts descriptie », journal manuscrit de Abram agent de la Cie des Indes qui vécut à Londres de 1629 à 1636. Cette gravure ne porte pas de nom d'artiste, mais d'après M. Hotson le dessin doit dater de 1600 environ. Quand *the Theatre* fut démoli, en 1598, une seule salle demeurait au nord de la Cité, *the Curtain* in Moorfields où « the Lord Chamberlain's men » — troupe à laquelle appartenait Shakespeare — jouèrent exclusivement d'octobre 1597 à septembre 1599, époque où le Globe fut prêt. M. Hotson a trouvé la preuve que le *Curtain* vécut là 83 ans, ancêtre et dernier survivant des théâtres élisabethains. La vue de Londres le montre de forme ronde ou plutôt octogonale (?), avec ses trois étages, une entrée centrale, de plain-pied, au parterre; deux escaliers dans des sortes de tours extérieures conduisant aux galeries, et la *hut* surmontée d'un drapeau.

H. L.

ITALIE

Anton-Giulio BRAGAGLIA. **Pulcinella,** Casini Edit., 1 vol. 22 × 16, 600 p., 200 illustr., Roma, 1953.

Cet ouvrage, dans lequel A.G. Bragaglia a rassemblé le résultat de ses érudites recherches et d'une longue familiarité avec l'un des grands Masques de la *Commedia dell'Arte,* vient s'inscrire en belle place dans l'abondante bibliographie pulcinellesque; il l'enrichit sans toutefois prétendre épuiser un sujet qui ne le sera jamais, laissant aux pulcinellisants de tous les pays nombre de documents inédits à découvrir et à publier après ceux que l'éminent érudit a signalés dans sa très précieuse bibliographie des sources manuscrites et imprimées (pp. 523-545).

Fort bien présenté par l'éditeur, cet ouvrage réjouira les historiens spécialisés, ne serait-ce que par le rassemblement de documents iconographiques, souvent inédits ou peu connus, dispersés dans diverses études, bibliothèques et collections.

Vito PANDOLFI. **Antologia del grande attore.** Bari, Laterza édit., 1954, 1 vol. 16 × 24, 54 p., 47 illustr. Biblioteca dello Spettacolo diretta da Luigi Chiarini, N° 2.

Voici un excellent choix de souvenirs, d'écrits divers et de portraits des grands acteurs tragiques et comiques du XVIII[e] siècle à nos jours précédés de notices et d'études des meilleurs érudits et critiques, et d'une introduction historique de Vito Pandolfi. Ceux qu'attire plus spécialement la survivance des grands comédiens dell'arte et de la *Commedia popolare* liront (ou reliront) avec émotion les pages familières qu'un Antonio Petito, Edoardo Ferravilla, Edoardo Scarpetta, Ferruccio Benini, Fregoli, Angelo Musco, Ettore Petrolini ou Eduardo de Filippo ont consacrées à leur art, à leurs personnages et à eux-mêmes.

Nous signalons comme particulièrement émouvante une lettre d'Eleonora Duse à Yvette Guilbert et l'hommage (*Più che un'attrice*) que lui rendit Luigi Pirandello. Non moins attachantes et circonstanciées les études de Bragaglia sur Antonio Petito (*Il Pulcinella dell' Ottocento*), de Renato Simoni (*I personaggi di Ferravilla*), de B. Croce (*Scarpetta nella tradizione della commedia popolare napoletana*), de Silvio d'Amico (*Fregoli, pantomino romano*), de Gordon Craig (*Lettres à Petrolini*). Pour l'historien de la *Commedia dell'Arte,* les photographies qui accompagnent ces textes ne sont pas le moindre intérêt documentaire du recueil.

La Commedia dell'arte. Rivista di Studi Teatrali, N° 9-10, janvier-juin 1954. Ente Universitario del Teatro, Nuvoletti Edit. Milano.

Le très important numéro de 218 p., in-8, présenté par Silvio d'Amico (*Introduzione alla Commedia Dell'Arte*) rassemble des études sur l'origine, la diffusion, l'influence et l'actualité de la Commedia dell'Arte en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne et en Russie.

Chacune de ces études — si intéressantes à des titres divers —

donnerait lieu à un long compte rendu et à de nombreux commentaires que l'abondance des matières et le nombre restreint de pages dont nous disposons ne nous permet pas d'envisager, à notre très grand regret. Nous ne pouvons qu'en souligner le très vif intérêt et les signaler dans notre Bibliographie.

Léon CHANCEREL.

POLOGNE

Le Cid, Corneille. **Trois Traductions.** Institut d'Editions de l'Etat. Varsovie, 1954, 302 p., in 8°.

Ces trois traductions du Cid datent des XVII^e^, XIX^e^ et XX^e^ siècles. L'historien de la langue polonaise y trouvera de précieux éléments de comparaison et d'évolution. Le traducteur pourra apprécier les difficultés de sa tâche. Les équivalences des idées, des formes et de l'allure générale d'une œuvre sont difficiles à trouver, et la piété d'un Osinski traduisant mot à mot : « Rodrigue, as-tu du cœur? » a abouti à une déformation de la célèbre question de Don Diègue. Osinski, qui était directeur de théâtre, sait que le public s'accommodera fort bien de ce mot dont le sens, en polonais, est différent, car le jeu de l'acteur suppléera à l'insuffisance du texte. Aussi, ne craint-il pas, dans d'autres passages, d'employer des mots et des tournures de phrases qui s'écartent du texte français. Il est ainsi amené à faire une adaptation, tout en lui donnant la forme et l'allure générale du texte de Corneille. Osinski a présenté sa pièce au public polonais au début du XIX^e^ siècle. Elle a eu du succès, tant que les armées françaises remportaient des victoires. Osinski ne pouvait se servir de la traduction de Morsztyn faite au XVII^e^ siècle, malgré les mérites de celle-ci. La langue de Morsztyn était, en effet, surannée, et certaines de ses expressions prêtaient à des doubles sens et même à des expressions incompréhensibles à la Pologne d'alors. La langue française y était en honneur et le public éclairé du XIX^e^, instruit dans les lettres françaises, aurait mal supporté les archaïsmes de Morsztyn. La traduction de celui-ci se ressent des difficultés de trouver des idées équivalentes au texte français. Aussi, malgré la piété fervente de Morsztyn, il n'a pu, dans ses alexandrins sonores, donner à son travail l'allure rapide de certains passages, exprimer la douleur de Rodrigue. Il faut cependant se garder d'un jugement définitif par le lecteur français de l'adaptation de Morsztyn, car c'est le jeu de l'acteur qui compte surtout et supplée aux insuffisances du texte. Sur la scène, tout s'anime grâce à l'acteur. Cependant, on peut se demander si le public polonais du XX^e^ siècle supporterait et la langue de Morsztyn et la fidèle traduction d'Osinski. Le grand poète polonais, Stanislas Wyspianski, a compris le problème. Résolument, il s'est engagé dans la pure adaptation. Forme et fond, tout a cédé devant sa volonté de poloniser la tragédie de Corneille. C'est en polonais qu'il a pensé le sujet; c'est en polonais qu'il a présenté la pièce; c'est en polonais qu'il a fait vivre, souffrir, Rodrigue et Chimène. Résolument, il a adopté les vers de huit pieds, là où son génie de poète l'exigeait. Là où Corneille écrivait :

> Je souffre cependant un tourment incroyable
> Jusques à cet hymen Rodrigue m'est aimable
> Je travaille à le perdre, et le perd à regret, etc...

Wyspianski traduisait :

Comme je te serais reconnaissante
O, amour, tyran inexorable
Amour divin, impardonnable,
Si, regardant mon dénûment,
Tu me comblais d'amour, etc., etc...

Notre traduction ne peut rendre tout ce que le texte comporte d'ailé, de rapide, de passionné.

Par ses écarts mêmes du texte français, Wyspianski a créé une pièce dont les héros, empruntés au Cid de Corneille, nous permettent de vibrer, de souffrir avec eux, et il est permis de supposer que le grand Corneille aurait approuvé l'auteur de « Wesele ».

Léon FAIL.

MUSIQUE ET DANSE

Ivor GUEST. **The Romantic Ballet in England.** Londres. Phoenix House. Ed. 176 pages, 42 hors textes, dont 2 en couleurs. Index et appendices.

Après le « Ballet du Second Empire », ce nouveau livre de M. Guest est consacré à une période non moins méconnue de l'art chorégraphique. Nous découvrons que le « ballet romantique » connut à Londres des succès et une vogue peut-être supérieure à ses triomphes parisiens : un véritable « âge d'or » dit-il, avec les visites des Taglioni, Elssler, Grisi, Cerrito, Grahn... Surtout le fameux Jules Perrot, qui n'avait pu s'établir à Paris, fit à Londres de fréquents séjours comme danseur et comme chorégraphe : c'est là qu'il créa ses ballets Esmeralda, Catarina, Lalla Rookh et le fameux Pas de quatre.

Cette période glorieuse est due avant tout à l'émulation de deux théâtres rivaux : Drury Lane (dirigé par Alfred Bunn) et Her Majesty's (Lumley).

Nous voyons aussi paraître les premiers danseurs espagnols itinérants, Dolorès Serral, Mariano Camprubi que peignit Manet et Lola Montès; et les ballets d'enfants viennois de Mme Weiss; et comment la pauvre Clara Webster fut brûlée dans ses robes, 25 ans avant notre Emma Livry.

Cette vogue, cependant, était liée aux visites d'artistes étrangers : elle s'épuisa soudain. Et il fallut attendre jusqu'en 1911 pour que les premières visites de Diaghilew réveillent le goût du ballet en Angleterre; et nous venons d'assister, au cours des dernières décades, à la naissance d'un ballet anglais.

L'illustration, remarquable, a été retrouvée dans les illustrés de l'époque; elle reproduit aussi des estampes rares ou peu connues, tel notamment le portrait de « M. Charles » par B. R. Buckner, inconnu...

Hugh FISCHER. — **Alicia Markova.** Londres. A.-Ch. Black. Ed. Album (40 photos) avec texte.

Biographie de la célèbre ballerine anglaise, adoptée par Diaghilew dès l'âge de 14 ans et qu'au moment de sa mort il s'apprêtait à révéler

avec éclat dans *Giselle*. Entre 1930 et 1936 elle fut mêlée à toutes les tentatives qui, à cette époque, aboutirent à la naissance d'un ballet britannique. Elle parut ensuite à la Compagnie de Monte-Carlo dans les grandes créations de Massine : *la VII^e Symphonie* et *l'Etrange Farandole;* puis au Ballet russe du colonel de Basil, au Ballet théâtre, à la Compagnie de Cuevas... Elle excelle dans l'interprétation de *Giselle :* elle a dansé sur tous les plus grands théâtres du monde, l'Opéra de Paris excepté. La télévision lui a gagné de vastes publics anglais et américains.

Mgr JOBIT. — **Le Ballet des Six - El Baile de los Seisses,** Paris, Le Tambourinaire, éd., 60 pages, avec illustrations par Roger WILD.

Pour la première fois, même en Espagne, paraît une étude complète, précise, lucide, sur les danses d'église en Espagne. Mgr Jobit a recherché dans les bibliothèques et les collections de documents les moindres traces de cette antique tradition; il est de ceux devant qui s'ouvrent les « séries réservées »... En fait, ce qui a été écrit sur ce sujet est généralement embrouillé, confus et superficiel. Il a poursuivi son enquête sur place, de l'Estramadure aux provinces du sud. Ce n'est guère qu'à Séville qu'on retrouve des survivances des danses religieuses, dont les traces, cependant, se reconnaissent partout dans la péninsule.

Avec Roger Wild, peintre et dessinateur, il a retrouvé les Seisses du chanoine Almandoz dans l'antique collège Saint Michel, délaissé, où ils revêtent leurs costumes... On verra dans ce livre le jeune Joselito, enfant de chœur et danseur à ses heures... saisi d'un trait parfaitement significatif.

Comme toutes les publications du Tambourinaire, cet ouvrage est remarquablement présenté : choix des caractères, mise en page, reproduction des hors-textes, qualité du papier et des encres : tout révèle un goût et un soin très sûrs. Cet éloge était dû à l'éditeur.

C. W. BEAUMONT. — **Ballets of To-Day.** Londres. Putnam éd., 250 pages, 50 ill. hors-texte.

Nouveau complément au « Complete book of Ballets », œuvre capitale de Cyril Beaumont. Ce nouveau volume contient surtout les analyses de ballets de jeunes chorégraphes : Roland Petit, Janine Charrat, John Cranko, Walter Gore, Jerome Robbins, John Taras... L'étude critique proprement dite se complète par des indications artistiques générales, biographies, rappel de circonstances, traits caractéristiques des distributions successives. Contribution considérables aux annales de l'art du Ballet.

Claude BAIGNÈRES. — **Ballets d'hier et d'aujourd'hui.** Plon, éd. Paris. 166 pages.

Présentation un peu rapide de 53 ballets du répertoire courant; les notices résument le livret et commentent la partition. Peu d'indications sur les deux autres éléments constitutifs : le décor, et surtout la chorégraphie (style, thèmes plastiques, conceptions et développements...). C'est l'œuvre d'un musicographe. Parfois manquent les indications pourtant essentielles de dates, voire de distribution... La

sélection s'étend de Lully (*le Triomphe de l'Amour*) et Rameau (*les Indes Galantes*) jusqu'à certaines créations récentes : *Phèdre*, de Lifar, *le Loup*, de Roland Petit.

Françoise REISS. — **Sur la pointe des pieds.** Lieutier, éd. Paris. 190 pages, 32 d'illustrations.

« Annales chorégraphiques » de l'année 1953. Rappel rapide des ballets créés et représentés par l'Opéra et les Compagnies indépendantes : Roland Petit, Cuevas, Festival Ballet de Londres, American ballet de Mlle Lucia Chase; l'auteur y joint Marcel Marceau.

A. et Ch. BLACK. — **The Ballet Annual.** Arnold Haskell éditeur. Londres. 144 pages, 130 photos, dessins et croquis.

Recueil d'articles consacrés à l'activité internationale du Ballet en 1953 : Grande-Bretagne, Etats-Unis, France, Grèce, Italie, Suède, Yougoslavie, Australie... Plus particulièrement : Sylvia par Ivor Guest, Margot Fonteyn par C.W. Beaumont, John Cranko par Peter Williams, Ballet et cinéma par Pierre Michaut, l'Evolution technique de la danse par Serge Lifar.

Richard BUCKLE. — **The Adventures of a Ballet critic.** Londres. Cresset press. Ed. 296 pages, nombreuses illustrations dans le texte et hors-texte.

Souvenirs, amusements, déceptions et catastrophe finale du critique de ballet Buckle, éditeur de la revue « Ballet », universellement appréciée et considérée comme la meilleure, et que son goût pour la « vérité » conduisit à sa perte... Plein de vie et d'esprit, avec une ombre d'amertume aussi, le récit des vicissitudes de « *Ballet* » et de son directeur reflète bien les aspects de l'actualité chorégraphique à Londres, les succès ou les échecs des créations du Sadler's Wells à l'Opera de Covent Garden, les débuts de Roland Petit dans la capitale britannique, ceux de Catherine Dunham et de ses Ballets caraïbes, les admirations de l'auteur devant divers Espagnols... La plupart de ces artistes furent aussi les hôtes de Buckle dans ses différentes maisons de Londres, lui laissant des souvenirs divers et nuancés. Témoignage plaisant, intelligent et lucide sur une brillante période de l'histoire du Ballet.

Pierre MICHAUT.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

1. *A chronological english bibliography on Victor Hugo* (by Kenneth Ward Hooker and V. Bowly). List of english plays founded on those of V., H. Adam International Review, N°s 229-230, 1952.

2. *Courte Bibliographie Théâtrale de Jules Romains.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

3. *Theater,* N° 3. Seizoen 1953-54.
Annuaire du Théâtre des Pays-Bas.

4. BARAKAN (S. L.). — *Bibliographie des écrits sur Pouchkine.* Moscou, 1951 (en russe).

5. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in theatre,* 1952. **E.T.J.**, May 1952.

6. SIMON DIAZ (José). — *Bibliografía de la Literatura hispánica* (Adiciones al tomo I). Revista de Literatura, IV, N° 7.

7. — *Libros madrileños de los siglos de oro.* Ibid. III, N° 5.

8. SINGER (Armand Edwards). — *A bibliography of the Don Juan Theme : Versions and criticism.* Morgantown, West Virginia, 1954.

9. WATSON (Leland H.). — *An AETA file of stage lighting theses.* **E.T.J.**, mars 1954.

10. WRIGHT (W. S.). — *Dulwich College Library.* **T.N.**, Vol. VIII, N° 3, Ap.-June 1954.
Voir aussi N° 203.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Technique dramatiques

11. ANAYA (G.). — *Teoria del espectáculo dramático.* Arbor (Madrid), mai 1952.

12. AUTANT-LARA (L. et E.) et AKAKIA-VIALA. — *Le Théâtre du Livre,* par le Laboratoire du Théâtre Art et Action. Nombre d'Or, N° 11.

13. BALMORI (C. H.). — *Tras los orígenes del teatro.* Humanitas (Tucumán, Argentine) I, N° 2.

14. BARJON (L.). — *Le silence de Dieu dans la littérature contemporaine.* **E.**, avril 1954 et suiv.

15. DARCANTE (Jean). — *Lieux communs et bâtons rompus.* **R.T.**, N° 28.

16. DUMUR (Guy). — *Pour une poétique théâtrale.* Théâtre Populaire, N° 8, 1954.

17. JOUVET (Louis). — *Le Comédien désincarné.* Paris, Flammarion, 1954. 280 p.

18. — *Quatre lettres à Jacques Copeau.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.
Réponses aux lettres de Copeau publiées dans le N° 2.

19. KRUTCH (J. W.). — « *Modernism* » *in modern drama. A definition and an estimate.* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1953, 138 p.

20. LERMINIER (Georges). — *Théâtre et poésie ou la 3e oreille.* **A.N.**, N° 87, 1954.

21. RENDICH (F.). — *Teatro e Letteratura.* Ridotto, 1954, N°s 9-10.

22. VEGA (Lope de). — *Le nouvel art dramatique.* Théâtre Populaire, N° 8, 1954.

23. VOISIN (Robert). — *Le Théâtre et la cabale.* Théâtre Populaire, N° 9, 1954.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

24. BUYTENDIJK (F.). — *La psicologia del giocatore e dello spettatore.* Trad. di L. Bortolon. Pref. di G. Bersellini. Milano, Vita e Pensiero, 1954, in-16, VII-245 p.

25. GUERMANTES. — *Entracte.* **F.**, 17 janvier 1955.

26. MATSON (L.). — *Theatre for the armed forces in World War II.* **E.T.J.**, mars, 1954.

27. SIMON (Alfred). — *Le Théâtre National Populaire et son public.* Esprit, N° 213.

28. TOUCHARD (P. A.). — *El teatro y el espectador.* Buenos-Aires, Troquel, 1954.

29. TOUQUET (Jacques). — *Manifeste des Jeunesses Théâtrales de France.* **R.T.**, N° 28.

Voir aussi N° 203.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

30. Les fondateurs du Vieux-Colombier nous parlent. **N.L.**, 15 oct. 1953.

Textes de : Jean Schlumberger, Paul Claudel, Blanche Albane, Valentine Tessier, Suzanne Bing, Alexandre Arnoux, Gaston Gallimard, Paul Oettly.

31. BEAUCHAMP. — *A l'Atelier.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-Jean-Louis-Barrault, N° 9.

Souvenirs sur Volpone *à l'Atelier.*

32. FRANK (André). — *Le Babylone, cet atelier.* Ibid., N° 7.

33. LABUSQUIÈRE (Léo). — *Antoine et la suite...* **R.T.**, N° 28.

34. BARRETT (W.). — *On stage for notes.* London, Blackwood, 1954.

Histoire d'une compagnie.

35. — *Le nouveau Joannidès.* L'Illustre Théâtre, N° 1.

Etat de l'administration, du personnel et des comédiens de la Comédie-Française en janvier 1955. *Créations et reprises, Calendrier des spectacles.*

36. DESCAVES (Pierre). — *Grandeur et destin de la Comédie-Française.* Les Annales, N° 38, 1954.

37. FRANK (Nino). — *Comédie-Française.* **S.**, N° 97.

38. LARA (Louise). — *Autographes anecdotiques : Jules Claretie.* **R.T.**, N° 28.

Anecdotes sur la Comédie-Française.

39. TOUCHARD (P. A.). — *Essai d'explication de la Comédie-Française.* Théâtre Populaire, N° 9.

Voir aussi N° 203.

40. BARRAULT (J.-L.). — *Construire une troupe.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

Lettre à Félix Labisse, 8 *février* 1936.

41. BARRAULT (J.-L.). — *Nous sommes décidés à continuer la lutte.* **F.**, 15-16 janvier 1955.

A propos du « Songe des prisonniers » de Ch. Fry et des incidents de la « Générale ».

42. ARTAUD (Antonin). — *Un spectacle magique.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

A propos de Tandis que j'agonise, *à l'Atelier en* 1935.

43. FRANK (André). — *Les lois d'un art séculaire retrouvées,* Ibid, N° 7.

A propos de Tandis que j'agonise.

44. LABISSE (Félix). — *Joyeux anniversaire.* Ibid., N° 7.

Souvenirs sur la première représentation de Tandis que j'agonise, *par J.-L. Barrault.*

45. MAURIAC (François). — *Célimène et Alceste à Marigny.* **F.**, 1er déc. 1954.

46. MASSON (André). — *Numance, Souvenirs.* Ibid., N° 7.

Sur la création de Numance, *par J.-L. Barrault.*

47. PILLEMENT (Georges). — *Le Brasier de Numance.* Ibid.
Voir aussi N° 203.

48. *Montparnasse, Een der oudste Theaters van Parijs.* Het Toneel, 1954, N° 3.

b) Architecture, équipement, aménagements

49. FRANK (E.). — *The Century Theatre : playhouse on wheels.* **E.T.J.**, mars 1954.
Théâtre ambulant.

50. GUTH (Paul). — *Le Théâtre de Fontainebleau.* Connaissance des Arts, N° de Noël, 1954, Ill.
Sur le théâtre du Second Empire de l'aile Louis XV.

51. MIGNON (Paul-Louis). — *Théâtre dans le Rond.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

52. SOUTHERN (R.). — *An elizabethan playhouse.* **E.A.**, 1954, N° 2.

53. UNRUH (Aalter). — *Avant-scène transformable.* **T.M.**, vol. III, 4, ill.
Voir aussi N° 209.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

54. *Les Français ressuscitent les fastes du Roi Soleil.* Jours de France, 1954, N° 2.
Les Amants Magnifiques *à la Comédie-Française.*

55. *A propos du décor projeté.* Réactions de Joel E., Rubin, Leland, H., Watson, Ernest Klausz. **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

56. ALTMAN (G.), FREUD (R.), MACGOWAN (K.) et MELNITZ (W.). — *Theater pictorial.* Univertisy of California Press, 1954.
Contient des dessins inédits.

57. AMICO (Silvio d'). — « *Mettere in scena* ». *Sommario della regia teatrale dall antichità ad oggi.* Firenze, Sansoni, 1954, in-16, 111 p.

58. ARMSTRONG (W. A.). — *Peter Nicholson and the scenographic art.* **T.N.**, VIII, N° 4.

59. BARRAULT (J.-L.). — *Bulletin de la dernière minute à propos de « La Cerisaie ».* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

60. BERTHEAU (Julien). — *Une tragédie de plein air sur un théâtre à l'italienne ? « Prométhée enchaîné ».* L'Illustre Théâtre, N° 1.
A propos de la représentation donnée en juin 1954 sur le théâtre de Fourvières. Mise en scène de J. Bertheau, adaptation de Jean de Beer.

61. BOURDET (Denise). — *Aux répétitions le drame est dans la salle.* Jours de France, N° 3.
Répétitions de Port-Royal, *de H. de Montherlant.*

62. BYRNE (M. St Clare). — *Early multiple settings in England.* **T.N.**, VIII, N° 4, ill.

63. CHAMPIGNEULLE (B.). — *Machine et Féerie.* **A.**, N° 499, 19-25 janvier 1955.

64. CHANCEREL (Léon). — *De quelques interprètes de* Bérénice. Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 8.

65. DIETRICH (John). — *Play direction.* New-York. Prentice Hall, 1953, 488 p.

66. GRUVER (Bert). — *The stage manager's hand-book.* New-York, Harper and Brothers, 1953, XVIII-202 p.

67. HUELIN (Maurice). — *Jean-Louis Barrault devant Hamlet.* **T.G.**, 18 juin 1954.

68. KITAMURA (Kihachi). — *Le décor de théâtre au Japon.* **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

69. MARION (Denis). — *Un rôle de la Champmeslé.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 8.
Bérénice.

70. MELVILL (H.). — *Theatrecraft, a practical guide on all aspects of acting, and production for professionnals and amateurs.* London, Rockliff, 1954.

71. RAT (Maurice). — *Les Amants magnifiques.* L'Illustre Théâtre, N° 1.
A propos de la reprise 1954, *à la Comédie-Française, mise en scène de Jean Meyer.*

72. RUBIN (Joel) et WATSON (L. H.). — *Theatrical lighting practice.* Theatre Arts Book, New-York, 1954.

73. WILFRED (Thomas). — The projected setting. **E.T.J.**, May 1954.
Voir aussi N°s 9, 149, 203.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

74. CUNNINGTON (C. W. and P.). — *Handbook of english costume in the 16th Century.* London, Faber, 1954.
— *Costumes in period plays.* Drama, Autum, 1954.

75. HOUSTON (Mary G.). — *Ancient Egyptian, Mesopotamian and Persian, Costume.* London, A. and Ch. Black, 1954.

76. WAUGH (Norah). — *Corsets and crinolines.* London, Batsford, 1954.
Du XV^e^ *au* XX^e^ *siècle.*

f) Législation

77. GRACCO (G. del). — *La crisi del teatro e lo stato.* Ridotto, IV, N° 5-8, 1954.

V

LE COMÉDIEN

78. *Doit-on encore former des comédiens?* Enquête, **A.**, N° 489 et suiv.

79. ABRAHAM (Hélène). — *Un art de l'interprétation : Claire Croiza.* Paris, Office de Centralisation d'Ouvrages, 1954, in-16, 368 p.

80. APOLLONIO (Mario). — *Dell'arte improvvisa (saggia per una teoria dell' attore).* Drammaturgia II, Primavera, 1954.

81. ANTONETTI (Charles). — *Notes pour un cours d'art dramatique*, **E.T.**, N^os^ 24 et 25.

82. BLANCHART (Paul). — *Valeurs authentiques du jeu.* L'Amateur, N° 38 1954.

83. CRAIG (E. G.). — *Ce dont mon école a besoin.* **E.T.**, N° 24.
Ecrit à Florence en 1913.

84. FRESNAY (Pierre). — *Je suis un comédien.* Paris, Le Conquistador, 1954.

85. GERON (Gastone). — *La crisi dell'attore.* Ridotto, N^os^ 5-8, 1954.

86. JOUVET (Louis). — *Types d'acteurs.* Théâtre Populaire, N° 8, 1954.

87. LEDOUX (F.). — *Sur l'humilité du Comédien.* Vie Intellectuelle, 1954, N° 5.

88. VALOGNE (Catherine). — *Notes à propos d'Edward Gordon Craig*, **E.T.**, N° 24.

VI-VII

BIOGRAPHIES

BAKST (Léon)

89. LISTER (Raymond). — *The Moscovite Peacock.* London, Golden Head Press, 1954.

BARRAULT (Jean-Louis)

90. — *Le lit de Volpone.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 9.
Souvenirs sur ses débuts à l'Atelier.

BAUER (Gérard). — *Des gages pour l'avenir.* Ibid., N° 7.
Les débuts de Barrault à l'Atelier.

91. CLAUDEL (Paul). — *Jean-Louis Barrault.* Die neue Rundschau, 1954, N° 1.

BARTET (Julia)

92. LEROY (Georges). — *A Madame Bartet.* L'Illustre Théâtre, N° 1.
A l'occasion du Centenaire de la naissance de Julia Bartet.

BARSACQ (André)

93. *Mes débuts à l'Atelier.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.
Les décors de Volpone.

BERNHARDT (Sarah)

94. LA SOUCHÈRE DELERY (S. de). — *Sarah Bernhardt in the deep South.* French Review, Feb. 1954.

BERNSTEIN (Henri)

95. MESNIL (Jacqueline). — *H. Bernstein. Mort d'un personnage ou d'un monde.* Évidences, janvier 1954.

96. ABRAHAM (Pierre). — *Henry Bernstein.* Europe, janvier 1954.
Voir aussi N° 203.

BRAY (Yvonne de)

97. LASPEYRES (P.-J.). — *Adieux à Yvonne de Bray.* France-Asie, N° 94.
Voir aussi N° 203.

COPEAU (Jacques)

98. CHANCEREL (Léon). — *Ombre et solitude.* Forces vives, N° 4.

99. DOISY (Marcel). — *Jacques Copeau ou l'absolu dans l'Art.* Paris, Le Cercle du Livre, 254 p. ill. **C.R.**

DULLIN (Charles)

100. ARNAUD (Lucien). — *Monsieur Dullin.* **E.T.**, N° 25, ill.

101. LEDOUX (Fernand). — *Charles Dullin vivant...* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

102. MONNIER (Adrienne). — *Randonnée Shakespearienne: Charles Dullin.* Les Lettres Nouvelles, février 1954.

JOUVET (Louis)

Voir N° 18.

PHILIPPE (Gérard)

103. BRATSCHI (Georges). — *Gérard Philipe.* **T.Q.**, 18 juin 1954.

RAISIN (Françoise)

104. GUÉRIN-BEAUPRÉ (Dr). — *Françoise Raisin, de la troupe de Molière.* Société Historique et Archéologique de l'Orne, 1953.

YONNEL (Jean)

105. — *Notice biographique et portrait.* L'Illustre Théâtre, N° 1.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

106. GASSNER (John). — *Masters of the drama.* 3e édition. New-York, Dover Publ. Inc. 1954, ill. 890 p.

107. BELLESSORT (A.). — *Athènes et son théâtre.* Paris, Librairie Académique Perrin, 1954.

ARISTOPHANE

108. MORAUX (P.). — *Trois vers d'Aristophane.* Mélanges Henri Grégoire, IV, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves, t. XII, VIII - 688 p., Bruxelles, Secrét. des Editions de l'Institut, 1953, p. 325-343.

Signification politique et sociale de l'Assemblée des femmes.

ESCHYLE

109. *Prometeo legato.* Trad. di S. Cutino, Milano, Ronda, 1954, in-8°, 29 p.

110. *Prometeo incatenato.* Trad. di R. Cantarella. Milano, Instituto Editoriale italiano, 1954, in-16, 49 p.

111. VERDE (R.). — *Il «Prometeo incatenato» di Eschilo.* Torino, SEI, 1954, in-8°, 36 p.

SOPHOCLE

112. ANTONETTI (Charles). — *A propos d' « Antigone « de Sophocle.* **E.T.**, N° 25.

113. VERDE (R.). — *«Antigone» di Sofocle.* Torino, SEI, s. i. d., in-8°, 250 p.

c) XVI^e siècle

114. LEBÈGUE (R.). — *La tragédie française de la Renaissance.* Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1954, in-16 jésus, 120 p.

d) XVII^e siècle

115. BOTTINEAU (Yves). — *La cour de Louis XIV à Fontainebleau.* Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle, 1954, N° 25, pp. 697-734.

Très intéressante étude apportant des précisions nouvelles sur l'organisation des fêtes. Plans. Documents d'archives inédits. Importantes références bibliographiques.

116. GAUTIER (J.-J.). — *La tragédie classique.* **R.P.**, déc. 1954.

CORNEILLE (Pierre)

117. GEHLE (Heinz). — *Staat und Menschlichkeit - Gedanken über Horace von P. Corneille.* Die Neueren Sprachen. H. 2., 1954.

118. HERVAL (René). — *Un problème cornélien : Rodrigue de Chalon a-t-il été l'inspirateur du Cid?* Bulletin de la Société Libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, 1949-1952 [1953].

119. KIES (A.). — « *La mort de Solon* » *est-elle de Corneille?* Les Lettres Romanes, VII, N° 4.

HARDY (Alexandre)

120. DEIERKAUF HOLSBOER (S. W.). — *La succession d'Alex. Hardy.* XVII^e siècle, N° 23, 1954.

MOLIERE

121. — *Molière.* Textes de René BRAY et DUSSANE, **A.**, N° 490.

A propos de l'édition des œuvres de Molière par le Club du Meilleur Livre, introduction et notes de R. Bray et étude de B. Dussane sur Molière à travers les siècles.

122. — *L'Avare.* Ill. par Dubout. Monte-Carlo, Sauret, 1954.

123. — *Les Femmes Savantes.* Ill. de Dubout. Ibid. in-8°, 185 p.fig. et pl. en coul.

Précédé du Discours *sur une comédie de Monsieur de Molière intitulée* Les Femmes Savantes, *par Jean Donneau de Vizé, extrait du Mercure Galant, t. I, 12 mars 1672.*

124. AUDIBERTI (J.). — *Molière.* Paris, l'Arche, 1954, 160 p. ill. Coll. Les Grands Dramaturges, N° 1.

125. — *Le Métier de Molière.* Théâtre Populaire, N° 8, 1954.

126. COUFFIGNAL (Robert). — *Visages de l'humanisme français : Molière ou l'humanisme du rire. Le Monologue d'Harpagon.* Pédagogie, mars 1954.

127. ENGELBERTS (R. C.). — *Molière : « Le Malade imaginaire » order invloed van de « Aulularia » van Plautus?* Neophilologus, janvier 1954.

128. FONSNY (J.). — *Du Nouveau sur Molière.* Les Etudes Classiques, XXII, N° 2.
A propos de l'Histoire de la littérature au XVII^e siècle, t. III, par A. Adam.

129. GOUGENHEIM (G.). — *L'argent chez Molière.* Les Humanités, N° 255, 1954.

130. KUCZYNSKI (J.). — *Molière, Boisguillebert und die Gesellschaft des absolutischen Feudalismus.* Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin. Gesellschafts und Sprachwissenchaftliche Reihe, 1952-1953, H. 4.

131. MAGNE (Emile). — *Molière et la maison des Piliers des Halles.* XVII^e siècle, N° 23, 1954.

132. RAMBAUD (A.). — *La querelle du « Tartuffe » à Paris et à Québec.* Revue de l'Université de Laval, janvier 1954.
Voir aussi N° 553.

RACINE

133. — *Théâtre complet.* Orné d'un portrait gravé par DAULLÉ et de figures par de SÈVE gravées par ALIAMET, FLIPART, LEMPEREUR, LEMIRE, SORNIQUE et TARDIEU, tirées en fac-similés. Paris, La Belle Edition, 1954.

134. ASTRE (G.-A.). — *Du rituel de Trézène à l'Hôtel de Bourgogne* [Phèdre]. Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 8.

135. BARRAULT (J.-L.). — *Notes de travail en marge des Préfaces et Epitres dédicatoires de Jean Racine.* Ibid.

136. BEIGBEDER (Marc). — *Racine devant quelques grands du XX^e siècle.* Ibid., N° 8.
Opinion de Valéry, Péguy, Mauriac, Gide.

137. CLAUDEL (Paul). — *Conversation sur Jean Racine.* Ibid.

138. DONT (Bernard). — *Huis-Clos racinien.* Ibid.

139. FRANK (André). — *A un vallon près...,* Ibid.
Racine et Port-Royal.

140. GILLIBERT (Jean). — *Une police poétique.* Ibid.

141. LABRACHERIE (Pierre). — *Mobilier et bibliothèque d'un poète.* Ibid.

142. MAULNIER (Thierry). — *Racine.* Paris, Gallimard, Nouvelle Edition, 1954, in-16, 317 p.

143. MONTHERLANT (H. de). — *Racine Langouste.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 8.

144. Mc STEWART (W.). — *L'éducation de Racine.* Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, juillet 1953.

145. POMMIER (Jean). — *Jean Racine et son temps.* Annuaire du Collège de France, 53^e année, 1953.

146. PONS (Roger). — *Phèdre ou le vertige de l'âme.* L'Anneau d'Or, janvier-février 1954.

147. ROSITA. — *Du nouveau sur Racine.* Rolet, 25 mars-1^er avril 1954.

148. SAUREL (Renée). — *Ambiguïté racinienne.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 8.
A propos de Aspects de Racine *de Jean Pommier.*

149. VANUXEM (Jacques). — *Racine, les machines et les fêtes.* **R.H.L.**, 54^e année, N° 3, juillet-septembre 1954, pp. 295-320.
Le goût qu'il en a. Les feux d'artifice. Décorations pour Bérénice *et* Iphigénie.
Voir aussi N°^s 64, 69.

ROTROU

150. — *Le véritable Saint Genest.* Ed. with an essay on Rotrou's life and works by R. W. LADOOROUGH. Cambridge University Press, 1954.

e) XVIII[e] siècle

BEAUMARCHAIS

151. LETESSIER (Fernand). — *Une lettre de Beaumarchais*, 1786. Revue Universitaire, janvier-février 1954.

MARIVAUX

153. DUSSANE (B.). — *Le Marivaux que nous aimons.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.
Sur l'interprétation des comédies de Marivaux.

154. GAZAGNE (Paul). — *Marivaux par lui-même.* Paris, Le Seuil, Collection « Ecrivains de toujours », N° 26, 192 p.

155. MARCEL-HUBERT (F.). — *Marivaux et son théâtre.* Nouvelle Revue Pédagogique, février 1954.

156. ROY (Claude). — *Relire Marivaux.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

f) XIX[e] siècle

AUGIER (Emile)

157. BUFFET (H. F.). — *Emile Augier à Lorient en 1872 et le pseudo-duc de Nemours.* Nouvelle Revue de Bretagne, novembre-décembre 1953.

BAUDELAIRE (Charles)

158. BARTHES (Roland). — *Baudelaire et le théâtre.* **A.**, N° 499, 19-25 janvier 1955.

159. — *Le Théâtre de Baudelaire.* Théâtre Populaire, N° 8, 1954.

COURTELINE (Georges)

160. DORGELÈS (R.). — *L'immortalité de Courteline.* Historia, N° 91, 1954.

DUMAS fils (Alexandre)

161. GOVAERT (Charles). — *La Dame aux Camélias et les Dumas.* Le Thyrse, LVI, 7-8.

HUGO (Victor)

162. BANACHEVICH (N.). — *A propos d'un vers des « Contemplations » sur un vers d' « Hernani ».* **R.L.C.**, 1954, N° 2.
Voir aussi N° 1.

163. BART (B. F.). — *Ruy Blas*, IV, 7. **M.L.N.**, décembre 1953.

MUSSET (Alfred de)

164. — *Théâtre.* Présentation par Pierre Salomon. Paris, Hachette, 2 vol., 12 × 19, 1954.

165. VIER (Jacques). — *Explication française. Le secret de Lorenzaccio.* L'Ecole, 27 février-13 mars 1954.

FRANCE (Anatole)

166. UBERSFELD (Annie). — *L'ironie et la peinture du réel : « Crainquebille ».* Europe, N° 108, décembre 1954, N° spécial.

PICARD (Louis-Benoit)

167. STAAKS (Walter). — *The theater of Louis-Benoit Picard.* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1952.

ZOLA (Emile)

168. BOUSSEL (P.) et LEFRANCOIS (Ph.). — *L'adaptation théâtrale de « l'Assommoir »*, d'après des documents inédits. Ill. La Revue Française, N° 62.

g) XX^e siècle

169. BRODIN (Pierre). — *Présences contemporaines.* Paris, Debresse, 1954.
Mauriac, Camus, Cocteau, Bernanos, Green, Anouilh.

170. STARACE (C.). — *Il teatro francese dal* 1938 *ad oggi.* Roma, Bardi, 1954, in-8°, 84 p.

ADAMOV (Arthur)

Voir N° 203.

ANOUILH (Jean)

171. LAPP (J.-C.). — *Anouilh's « Médée » : a debt to Seneca.* **M.L.N.**, mars 1954.

172. MARCABRU (Pierre). — *Le phénomène Anouilh.* **A.**, N° 496, 29 déc. 1954.

173. MARSH (E. O.). — *Jean Anouilh, poet of Pierrot and Pantalon.* London, Allen, 1953, 201 p.

174. NICOLETTI (G.). — *« Colombe » di Jean Anouilh.* **S.**, N° 97.
Voir aussi N°s 169, 203.

AUDIBERTI (Jacques)

175. LERMINIER (Georges). — *Jacques Audiberti et le règne poétique.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

176. SAUREL (Renée). — *Audiberti le Prodigue.* Ibid.
Voir aussi N° 203.

BERNANOS (Georges)

177. PONTET (Maurice). — *Les Dialogues des Carmélites.* Bulletin des Facultés Libres de Lyon, juillet-décembre 1953.
Voir aussi N° 109.

CLAVEL (Maurice)

178. ALTER (André). — *Un romantique : Maurice Clavel.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

CLAUDEL (Paul)

179. GUERITE (Jean). — *Claudel's « Christophe Colomb ».* La Revue du Caire, XVI, 164.

BARRAULT (J.-L.). — *Paul Claudel et Christophe Colomb.* France-U.S.A. N°s 65-66.

GIDE (André)

180. Mc LAREN (James). — *The Theatre of André Gide.* London, John Hopkins Press, 1954.

GIRAUDOUX (Jean)

181. ALBERES (R.-M.). — *J. Giraudoux écrivain précieux et mineur ou poète accordé à l'univers ?* **F.L.**, 6 février 1954.

182. ANEX (Georges). — *Le miroir de Giraudoux.* Gazette de Lausanne, 13-14 mars.
Portrait inédit, coll. R. Heyd, Neuchâtel.

183. DESCAZAUX (Pierre). — *Giraudoux aux deux visages.* L'Ecole Libératrice, 5 février 1954.

184. LÉGER (Guy-André). — *« Pour Lucrèce » de Giraudoux, vocation à l'amour et conception de l'honneur.* Paris, Cahiers Saint Jacques, N° 8, 1954, in-4°, 15 ff.

185. MARTINEAU (H.). — *Jean Giraudoux.* Le Divan, janvier-mars 1954.

186. MERCIER-CAMPICHE (M.). — *Le Théâtre de Giraudoux et la condition humaine.* Paris, Domat, 1954, in-16, 207 p.

187. VIETTA (Egon). — *Jean Giraudoux und J.-J. Rousseau.* Antares, fév. 1954.
Voir aussi N° 203.

GREEN (Julien)

Voir N° 203.

JACOB (Max)

188. — *Théâtre.* T. I. Les Cahiers Max JACOB, N° 3, 1953.
Chronologie du Théâtre de Max Jacob. Un amour du Titien. La police napolitaine. *Présentation de Henri Sauguet.*

JOSSET (André)

189. — *Découverte d'Elisabeth.* L'Illustre Théâtre, N° 1.
*L'auteur d'*Elisabeth la femme sans homme *(qui va entrer au répertoire de la Comédie-Française) expose l'histoire de sa pièce jouée plus de 4.000 fois dans 22 pays. (Photos des créatrices : Lilian Braithwaite, Elsa Mans, Germaine Dermoz.)*

JOUHANDEAU (Marcel)

Voir N° 203.

MARCEAU (Félicien)

190. — *Du roman au théâtre.* **N.L.**, N° 1426, 30 décembre 1954.

MONTHERLANT (Henry de)

191. — *Port-Royal et le puritanisme romain.* **A.**, N° 493, 8 décembre 1954.

192. — *Pourquoi j'ai écrit « Port-Royal ».* Jours de France, N° 3.

193. — *Allocution prononcée à l'occasion de la remise du manuscrit de* La Reine Morte *à la Comédie Française.* L'Illustre Théâtre, N° 1.

194. — *La ville dont le Prince est un enfant.* Belles Lettres, N° spécial, N° 6, 1953.
Numéro consacré aux représentations données par les Belletriens de Genève. Au sommaire textes de Montherlant, I. Altmann, R. Zender, S. Balland, F. Fabre, Extraits de presse, Photos.

195. — *Port-Royal et le jansénisme.* La Table Ronde, décembre 1954.
Textes de Montherlant, L. Cognet, Jean Gautier, M. Allem, R. Chabbert, K. Leddihn, J. Laporte, J. Chevalier, J. Green, M. Jouhandeau, G. Marcel.

196. COGNET Louis). — *Port-Royal.* L'Illustre Théâtre, N° 1.
A propos de la pièce de H. de Montherlant. Reconstitution du lieu. Illustrat.

197. TOURNIER (Marcel). — *Au temps ou Montherlant écrivait Port-Royal.* **A.**, N° 496, 29 décembre 1954.
Voir aussi N° 203.

PUGET (Claude-André)

Voir N° 203.

ROLLAND (Romain)

198. — *Hommage à Romain Rolland.* Le Disque Vert, N° 6, mars-avril 1954.

ROMAINS (Jules)

199. — *Comment est né ce « Volpone ».* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 9.

200. BERRY (Madeleine). — *L'œuvre poétique et romanesque de Jules Romains.* Ibid.

201. BLANCHART (Paul). — *Rencontres avec Jules Romains.* Ibid.
L'Armée dans la Ville. Cromedeyre le Vieil. Musse. Knock.

202. CAPRON (Marcelle). — *Le théâtre de Jules Romains et la tendresse.* Ibid.
Voir aussi N° 2.

SCHEHADE (Georges)

Voir N° 203.

YOURCENAR (Marguerite)

Voir N° 203.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

203. — *Théâtre de France.* T. IV. Saison Théâtrale 1954. **C.R.**

I. LES MAITRES DU LANGAGE.

Le théâtre qu'on peut lire, Tragédies d'homme de lettres de Jouhandeau à Giraudoux. Thierry Maulnier : *Le langage de la tragédie. — H. de Montherlant:* Port-Royal *et la tragédie grecque. Pour Lucrèce est-elle une tragédie? — Jean-Louis Barrault, Yvonne de Bray, Marguerite Yourcenar : Carnet de notes* d'Electre. — *Marcel Jouhandeau. Comment l'Osservatore Romano m'a conduit au théâtre. — G. Quéant :* L'Ennemi, *seconde pièce de Julien Green.* — L'Ennemi, *tragédie ou mélodrame? Poètes et chercheurs, de Claudel à Adamov. Guy Dumur : les poètes au théâtre. — André Frank : Du Grand au Petit Marigny. Morvan Lebesque :* La Soirée des Proverbes. Les Naturels du Bordelais *victimes de la critique. Ghelderode. — Guy Dumur :* Au delà du langage. — *Marc Beigbeder :* Comment s'en débarrasser *de E. Ionesco. Adamov adopté par la critique. Les auteurs et le public.*

II. DU TRIOMPHE AU COUP MANQUÉ.

Le théâtre qui plaît, La grandeur apprivoisée. L'Alouette *de Jean Anouilh ou le triomphe d'un demi-chef-d'œuvre.* — L'Alouette *ou la virtuosité au service de la vulgarité. — J. Nepveu Degas :* Un nommé Judas. *Judas devant la critique. La Belle époque retrouvée :* Gigi. Bel Ami. — *La Gaîté franche ou mitigée : Paul-Louis Mignon : Inflation comique et valeurs sûres.* — Les quatre vérités. Le Mari, la Femme et la Mort. Azouk. La Vertu en danger. Les Hussards. La Tour Eiffel qui tue. Si jamais je te pince. *Les Gobbi.*

Quand le public boude et quand la critique se fâche. Les premières pièces et la critique.

III. RÉNOVATIONS ET ADAPTATIONS.

Le théâtre que l'on connaît et celui que l'on découvre. Jacques Lemarchand La Volupté de l'honneur. Kean, *de Frédérick Lemaître à Pierre Brasseur.* Ruy Blas *au T. N. P.* — Don Juan *tel qu'en lui-même Jean Vilar l'a changé. —Roland Barthes : Le Théâtre populaire d'aujourd'hui. — Firmin Gémier : un théâtre dans un cirque. Du théâtre-cirque au théâtre en rond.*

Les adaptations de pièces étrangères : Egmont, Le Joueur, Le Marchand de Venise, La Corde, Eté et Fumées, Mon Cœur dans les Highlands, Bonne fête Esther, Le Cocktail-party.

Pierre Descaves : Molière en Russie. Le triomphe du Cid. *J. Nepveu-Degas : Les Classiques aux Français* (Horace, Les Fausses Confidences, On ne badine pas avec l'amour).

IV. DE L'OPÉRA A L'EMPIRE.

Le théâtre où l'on chante et où l'on danse : Marc Pincherle : Obéron. — *André Boll : Où en est le théâtre lyrique ?* Résurrection *à l'Opéra-Comique.* — *Jean Damase. De fil en Etoile. Ballets* 1954.

Adieux à Colette, Yvonne de Bray, Henry Bernstein, Jean de Létraz, Andrée Clément.

Tableau des pièces crées à Paris d'octobre 1953 *à juin* 1954.

204. — *La Revue de la Comédie de Provence.* N° 1, octobre 1954.

La Compagnie de Provence, Programme mars 1953-*août* 1954. *La troupe de la Comédie de Provence.*

205. G. P. — *Notes d'archives.* C. D. O., N° 14.

Le Théâtre à Rennes au XVIII*e siècle.*

206. NEPVEU-DEGAS (Jean). — *Les créations théâtrales* 1953-1954. **E.N.**, 1954, N^{os} 30 et 34.

207. SAINT-DENIS (Michel). — *La saison* 1954-1955 *de la Comédie de l'Est.* Combat, 26 novembre 1954.

X

HISTOIRE DU THÉATRE ÉTRANGER

208. BRAHMER (Mieczyslaw). — *Teatr' sredniowieczny krajów zachodniej Europy.* Warszawa, 1954, 72 p. ill.

ALLEMAGNE

209. *La reconstruction de la « Volksbühne » de Berlin.* **R.T.**, N° 28.

210. GUDER (G.). — *Recent trends in german drama.* German Life and Letters, octobre 1953.

211. — *The religious trend in german drama of to-day.* The European, N° 8.

212. MOSS (W.). — *Drama and music in modern Germany.* German Life and Letters, octobre 1953.

BRECHT (Bertolt)

213. — *Zur Dichtung B. Brecht.* Akzente, 1954, N° 2.
F. Podszus : Das Argernis Brecht. W. Berjamin : Zu « Taoteking ».
H. Olles : Von der Anstrengung der Satire. W. Berjamin : Was ist das epische Theater?

214. HABART (M.). — *B. Brecht et le Théâtre épique.* Critique, décembre 1953.

215. I. R. — *El teatro epico di Brecht nelle concezioni dell' autore.* **S.**, N° 99, 1954.

BUCHNER (Georg)

216. DUVIGNAUD (Jean). — *Büchner.* Paris, l'Arche, 1954, 160 p. ill. Coll. « Les Grands Damaturges », N° 2.

217. MAJUT (R.). — *Georg Buchner and some english thinkers.* **M.L.N.**, juil. 1953.

GŒTHE

218. — *Goethe, Weimarer Dramen.* Zürich, Artemis verl. 1954, 1258 p.

219. ANDREAS (Willy). — *Karl August von Weimar.* Bd I. Stuttgart, G. Kilpper, 612 p.
Une vie avec Gœthe 1757-1783. Vie d'Auguste, duc de Weimar.

220. ATKINS (Stuart). — *Goethe, Aristophanes and the classical Walpurgisnight.* Comparative Literature, Winter 1954.

221. — *The mother, the horcedes and the Cabiri in Goethe's Faust.* Monatshefte, XLV, 5.

222. BIRVEN (Henri). — *Goethes offenes Geheimnis.* Zürich, Origo-Verlag, 1953, 112 p.

223. FALK (H. G.). — *Und sei dir selbst ein Traum.* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1953, 263 p.
Origine et forme du monde poétique de Gœthe.

224. FRANZ (E.). — *Mensch und Dämon-Goethes Faust als menschliche Tragödie ironische Weltschau und religiöses Mysterienspiel.* Tübingen, Max Niemeyer, 1953, 246 p.

225. FRIEDLANDER (Paul). — *Rhythmen und Landschaften im zweiten Teil des Faust.* Weimar, Böhlau, 1953, 114 p.
Etude de la langue.

226. HARTLAUB (G. F.). — *Gœthe als Alchemist.* Euphorion, 1954, N° 1.

227. JANTZ (H.). — *Die ehrfurchten in Gœthes Wilhelm Meister.* Ibid.

228. KAHN-WALLERSTEIN (C.). — *Was bedeutete J. P. Eckermann für Goethe.* Neue Schweizer Rundschau, 1954, février.

229. MAIER (Hans Albert). — *Gœthes Gretchen-Mythos.* Monatshefte, XLV, 6.

230. PORTMAN (A.). — *Gœthes Naturforschung.* Neue Schweizer Rundschau, novembre 1953.

231. SAUTER (H.). — *Gœthe in Lob und Tadel seiner französischen Zeitgenossen.* Speyer, Oswald Dobbeck-Verl. s. d., in-8°, 154 p.

HAUPTMANN (Gerhardt)

232. KAYSER (R.). — *Iphigenia's Character in Gerhardt Hauptmann's « Tetralogy of the Atrides ».* **G.R.**, XXVIII, N° 3.

233. VOIGT (Félix A.). — *Gerhardt Hauptmann der Schlesier.* München, Bergstadt, 1953, 111 p., 16 ill.

234. SCHOOLFIELD (G. C.). — *The water image in Hoffmannsthal.* Monatshefte, XLV, 6.

KLEIST (Heinrich von)

235. MATHIEU (G.. — *Kleit's Hermann : the portrait of an artist in propaganda.* German Life and Letters, octobre 1953.

236. ROBERT (Marthe). — *La faute dans le théâtre de Kleist.* Théâtre Populaire, N° 10.

LOHENSTEIN (Daniel Casper von)

237. — *Türkische Trauerspiele.* Klaus Guenther Just edit., Stuttgart, Hiersemann, 1953, XLVII, 267 p.

AMERIQUE LATINE

238. SANCHEZ (Florencio). — *Moneda falsa. Estudio sobre el teatro de Sánchez por Ricardo Rojas.* Buenos-Aires, Questral, 1954.

ANTILLES

239. PASARELL (E. J.). — *Orígines y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico* (1644-1900). San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1951.

AUTRICHE

240. BRUGMANS (A.). — *Uit de historie van het Wiener Burgtheater.* Het Toneel, 1954, N° 4.

241. MAGILL (P.). — *A new history of the Viennese popular Theater.* German Life and Letters, octobre 1953.

NESTROY

242. PICHLER (Gustav). — *Unbekannter Nestroy.* Wien, Frick, 1953, 136 p.

ZWEIG (Stephan)

243. PIERHAL (Armand). — *Stefan Zweig.* Cahier de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

244. ROMAINS (Jules). — *Derniers mois et dernières lettres de Stefan Zweig.* **R.P.**, février 1955.

AUSTRALIE

245. — *Le cinquième continent s'ouvre au théâtre.* **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

P. M. Ridley : Le mois international du théâtre en Australie. Allan Ashbolt Les décorateurs australiens. Jean Garling : Les danseurs australiens à l'étranger.

246. HARDWICK (J. M. D.). — *Emigrant in Motley.* London, Rockliff, 1954.

A colourful picture of the stage of Australia and the Americas in the 1860's.

247. REES (Leslie). — *Towards and australian Theatre.* London, Angus and Robertson, 1954.

BELGIQUE

248. GHELDERODE (M. de). — *Les entretiens d'Ostende,* II. Théâtre Populaire, N° 7, 1954.

249. SAIX (Guillot de). — *Le théâtre en Belgique.* Combat, 2 décembre 1954.

CHINE

250. AHRWEILER (Alice). — *Les yeux ouverts sur le théâtre chinois.* **L.F.**, N° 549.

251. FREDERIX (Pierre). — *Le peuple de Pékin persiste à n'aller au théâtre que pour revoir des pièces qu'il connaît par cœur et que l'on joue depuis plusieurs siècles.* **F.**, 29 novembre 1954.

ESPAGNE

252. FEIXOO de ARAUJO (Gabriel). — *Entremés famoso sobre la pesca do rio Miño. Año de* 1671. Ed. Fermin Bouza-Brey. Vigo, 1953.

253. GLASER (Edward). — *Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de oro.* Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII, N° 1.

254. MALDONADO de GUEVARA (F.). — *Cinco salvaciones. Ensayos sobre literatura española.* Madrid, Revista de Occidente, 1953.

255. SERRANO PONCELA (S.). — *Amor y apetito en el teatro clásico español.* Asomante, IX, N° 3.

256. VALBUENA PRAT (Angel). — *Clásicos y modernos en la escena del siglo XX.* Clavileño, IV, 24.

257. WARDROPPER (Bruce W.). — *Hacia una historia de la lírica a lo divino.* Clavileño, V, N° 25.

Contains references to Cervantes. Entremeses.

258. WATSON (A. Irvine). — *George Buchanan and Antonio Ferreira's Castro.* Bulletin of Hispanic Studies, XXI, N° 2.

Voir aussi N°s 6, 7, 8.

CALDERON

259. CALDERON de la BARCA. — *El alcade de Zalamea.* Annoté par A. Nougué. Toulouse, Privat, 1952, in-16, 244 p.

260. AMMER (Florian). — *Die Nachtwachen des Don Pedro Calderón de la Barca.* Ein Vermachtnis. Freiburg, Heider, 1952.

261. HESSE (Everett W.). — *La dialéctica y el Casuismo en Calderón.* Estudios IX, N° 27.

262. PARKER (J. H.). — *Una carta autógrafa de don Marcelino Menéndez y Pelayo al doctor Buchanan.* Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXX, N°s 1-2.

Contient des références pour les sources de La Vie est un Songe.

263. SALAZAR LARRAIN (A.). — *Segismundo y el hombre natural.* Mar del Sur, N° 26.

264. SCHOLBERG (K. R.). — *Las obras cortas de Calderón.* Clavileño, V, N° 25, 1954.

265. VASQUEZ ZAMORA (R.). — *El gran teatro del mundo en* 1952. Insula, VII, N° 76.

266. ZUDAIRE (E.). — *Un escrito anónimo de Calderón de la Barca.* Hispania (Madrid), XIII, N° 51, 1953.

GARCIA LORCA (Federico)

267. NOURISSIER (F.). — *Le secret de Lorca.* L.F., N° 552, 20 janvier 1955.

268. SOUCHERE (E. de la). — *Panthéisme de Garcia Lorca.* Simoun, N°s 11-12, 1953.

MOLINA (Tirso de)

269. — *Obras dramáticas completas.* Vol. II. Ed. Blanca de Los Rios. Madrid, Aguilar, 1952.

270. — *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra.* Cambridge University Press, 1954, VIII, 96 p.

271. — *Drei Dramen aus dem Spanischen: Der kleinmütige. Das verkehrte Wettreich. Der steinerne Gast.* Einleitung Kommentar und Ubersetzung von Karl Vossler. Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften, 1953.

272. ARCO (Ricardo del). — *Más sobre Tirso de Molina y el medio social.* Boletín de la Real Academia Española, XXXIII, N° 139, 1953.

273. — *La Sociedad española en Tirso de Molina.* Separata de la R. Int. de Sociología. Brief Mention by A. J. L. Estudios, IX, N° 26, 1953.

274. METTMANN (Walter). — *Studien zum religiösen Theater Tirso de Molinas.* Kölner Romanistiche Arbeiten, Neuen Folge, H. I. Köln, Romanistisches Seminar der Universität, 1954.

275. PENEDO REY (F. Manuel). — *Por las fuentes de la dramática de Tirso de Molina. « La Santa Juana : Tercera parte ».* Estudios, IX, N° 26, 1953.

276. SEDWICK (F. B.). — *On the meaning of Catalinon.* Bulletin of Comediantes. Vol. VI, N° 2.

Tirso de Molina : le Burlador de Seville.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

277. BRUERTON (C.). — *La culpa busca la pena, comedia de Ruiz de Alarcón.* Nueva Revista de Filología Hispánica. VII, 1953.

VEGA (Lope de)

278. ALONSO (Dámaso). — *Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de Léon, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega.* Madrid, Gredos, 1951.

279. ALONSO (Amado). — *Lope de Vega y sus fuentes.* Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), VIII.

280. ANDERSON IMBERT (Enrique). — *Lope dramatiza un cantar.* Asomante, VIII, N° 3.

281. AVALLE-ARCE (J. B.). — *Dos Notas a Lope de Vega.* Nueva Revista de Filología Hispánica. VII, 1953.

282. BATAILLON (Marcel). — *La tradition recueillie par Lope de Vega dans « Pedro Carbonaro ».* Bulletin Hispanique, LV, N°s 3-4, 1953.

283. CARAVACA (F.). — *Notes sur une psychologie amoureuse de Lope de Vega.* Les Langues Modernes, 1954, N° 4.

284. CISNEROS (Luis Jaime). — *« Amarilis » : otra posible huella.* Mar del Sur, N° 26, 1953.

285. CROCE (Alda). — *« La canción a la muerte de Carlos Felix » di Lope de Vega.* Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. IV, Madrid, C.S.I.S., 1953.

286. ENTRAMBASAGUAS (Joaquin de). — *Fernando el Católico personage de Lope de Vega.* Revista de la Universidad de Buenos Aires, N° 23.
Plays in which Fernando appears.
Voir aussi N° 550.

287. LEAVITT (Sturgis E.). — *A maligned character in Lope's « El Mejor alcade el rey ».* Bulletin of Comediants, Vol. VI, N° 2.

288. LOVELUCK (Juan). — *La fecha de « Peribanez y el comendador de Ocaña ».* Atenea, Año XXXCX, N° 336.

289. Mac DONALD (Inez). — *Lope de Vega's « Gatomaquia ».* Atlante II, N° 1, 1954.

290. MORLEY (S. Griswold) and COURTNEY (Bruerton). — *Lope de Vega, Celia, y los comendadores de Córdoba.* Nueva Revista de Filología Hispánica, VI, N° 1.

291. RIBBANS (G. W.). — *The meaning and structure of Lope's Fuenteovejuna.* Bulletin of Hispanic Studies, XXXI, N° 3, 1954.

292. SILVERMANN (Joseph). — *Peribañez y vellido Dolfos.* Bulletin Hispanique, LV, N°s 3-4, 1953.

293. STEIGER (Arnald). — *Madrid in Zeitalte Lope de Vegas.* Hesperia (Zürich), III, N° 8.

294. WILDER (Thornton). — *New aids toward dating the early plays of Lope de Vega.* Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt. Münster-Köln, Bohlau-Verlag, 1952.

295. WILSON (Edward M.). — *Ora vete, amor, y vete, cata que amanece.* Estudios dedicados a Menéndez Pidal, V, 1954.
Références to Lope de Vega and others.

UNAMUNO (Miguel de)

296. PITOLLET (Camille). — *Notas unamunescas por el decano de los hispanistas franceses.* Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno vol. IV, Salamanca, 1953.

ETATS-UNIS

298. GOFF (L. A.). — *Stars of the « Ten-twent-thirt ».* **E.T.J.**, May 1954.
Les acteurs des petits théâtres de mélo 1890-1910.

299. SELDEN (Samuel). — *Academic shadows on the american theatre.* Ibid.

FAULKNER (William)

300. ASTRE (G. A.). — *Le monde de William Faulkner.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 7.

MILLER (Arthur)

301. TYNAN (K.). — *American blues (the plays or Arthur Miller and Tennesse Williams).* Encounter, II, N° 8.

O'NEILL (Eugène)

302. ENGEL (E. A.). — *The haunted herves of Eugene O'Neill.* Cambridge (Mass.) Havard University Press, 1953, X-310 p.

WILLIAMS (Tenessee)

Voir N° 301.

GRANDE-BRETAGNE

303. — *Le théâtre anglais d'après-guerre.* La Revue des Lettres Modernes, N°s 7-8, 1954.

St Haskell : Situation du théâtre. R. Hayman, Les pièces de T. S. Eliot. P. Hall, J. Ferman : John Whiting.

304. ALTER (André). — *En ce temps de violence...* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

Chronologie de l'époque élisabethaine.

305. BROOK (Donald). — *The romance of the English Theatre.* London, Rockliff, 1954, 22 p.

306. HOGAN (Ch. B.). — *The China Hall theatre Rotherhithe.* **T.N.**, VIII, N° 4.

307. GIELGUD (John.) — *Où va le théâtre anglais?* **R.T.**, N° 28.

308. HOLMES (Martin). — *The two stages at Sadler's Wells.* **T.N.**, Vol. VIII, N° 3, april-june 1954.

309. JACQUOT (Jean). — « *The tragical Raigne of Selimus* » *et la conception élisabethaine de l'athée.* **E.A.**, N° 2, 1954.

310. — *Rallegh's « Hellish verses » and « The tragical Raigne of Selimus »* **M.L.R.**, janvier 1953.

311. JOHNSTONE (P.). — *Tamburlaine's malady and other essays on Astrology in Elizabethan drama.* University of Alabama Press, 1953.

312. LOOMIS (R. S.). — *Was there a play on the Martyrdom of Heigh of Lincoln.* **M.L.N.**, vol. LXIX, N° 1, 1954.

313. RIBNER (I.). — *The Tudor history play : an essay in definition.* **PMLA**, LXIX, N° 3.

314. ROSENFELD (Sybil). — *Dramatic companies in the provinces in the 16th and early 17th Centuries.* **T.N.**, Vol. VIII, N° 3, april-june 1954.

315. — *Duke Street Theatre, Brighton,* 1790-1806. Ibid., ill.

316. STEPHENS (F.). — *Theatre world annual N°* 5. London, Rockliff, 1954, ill.

317. SHUTTLEWORTH (Bertram). — *W. J. Lawrence : a handlist.* Ibid.

318. SOLEM (Delmar E.). — *Some elizabethan game scenes.* **E.T.J.**, mars 1954.

319. SPRAGUE (A. C.). — *Shakespearian players and performances.* Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1953, XIII-222 p.

320. TREWIN (J. C.). — *Edith Evans.* London, Rockliff, 1954, 70 ill.

321. — *Dramatists of to-day.* London, Staples, 1954.

322. WILSON (D. E.). — *East end entertainment.* London, Barker, 1954.

The Britannia, the Standard, the City of London, The Garrick, etc.

Voir aussi N° 52.

ELIOT (T. S.)

323. LAWLOR (J.). — *The formal achievement of « The Cocktail-Party ».* The Virginia Quarterly Review, N° 3, 1954.

324. SOLMI (Sergio). — *Volontà classica del novecento. L'opera di T. S. Eliot.* Palcoscenico, N°s 45-46.

325. VALLETTE (Jacques). — *A propos de T. S. Eliot.* **M.F.**, N° 1093.

FRY (Christopher)

326. LEBESQUE (Morvan). — *Christopher Fry, dramaturge de l'aube.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 8.

327. WORSLEY (T. S.). — *The new Christopher Fry.* Britain To-day, N° 219.

MARLOWE (Christopher)

328. BATTENHOUSE (R. B.). — *Marlowe reconsidered : some reflections on Levin's « Overreacher ».* The Journal of English and Germanic Philology, LII, N° 4, 1953.

329. PARIS (Jean). — *Christopher Marlowe et « Le Massacre de Paris ».* Théâtre Populaire, N° 7, 1954.

SHAKESPEARE

330. — *King Lear.* Edit. by K. Muir. London, Methuen, 1952, LXIV-256 p.

331. — *Titus Andronicus.* Ed. by J. C. Maxwell, ibid, 1953, XLVI-129 p.

332. — *As you like it.* With an int. by Peter Brook. London, The Folio Society, 1953, 96 p.

333. — *« The Tragedy of King Richard II ».* A cura di G. Baldini. Napoli, Pironti, 1954, in-8°.

334. — *Essays and Studies* 1952. Vol. V of the New series of Essays and Studies collected for the English Association by Arundell Esdaile. London, John Murray, s. d., [1952], 89 p.

Bonamy Dobrée : The Tempest. Katherine Esdaille : Some fellow-citizen of Shakespeare in Southwark.

335. ARNOLD (A.). — *The Hector-Andromache scene in Shakespeare's « Troïlus and Cressida ».* **M.L.Q.**, Vol. XIV, N° 4.

336. BARTHES (Roland). — *La fin de Richard II.* Les Lettres Nouvelles, N° 13, mars 1954.

337. BRYANT Jr (J. A.). — *Shakespeare's Falstaff and the mantle of Dick Tarleton.* Studies in Philology, LI, N° 2.

338. BUCK (E.). — *Vier Zeilen von Shakespeare in berühmten französischen und deutschen Uebersetzungen.* Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 190, 1-2.

339. DRAPER (John W.). — *The «Othello» of Shakespeare's audience.* Paris, Didier, 1952, in-8°, 246 p.

340. — *The date of « Henri IV ».* Neophilologus XXXVIII, N° 1, 1954.

341. ELLIOT (G. R.). — *Flaming Minister. A study of Othello as tragedy of love and hate.* Durham, North Carolina, Duke Univ. Press, 1953, XXXVI-245 p.

342. FEUILLERAT (Albert). — *The composition of Shakespeare's play : authorship. Chronology.* New Haven, Yale University Press, 1953, in-8°, X-340 p.

343. FERGUSSON (F.). — *« The comedy of errors » and « Much ado about nothing ».* The Sewanee Review, Vol. LXII, N° 1, 1954.

344. HODGART (M. J. C.). — *Shakespeare and « Finnegans Wake ».* The Cambridge Journal, VI, 12.

345. KOSZUL (A.). — *Composition des pièces de Shakespeare.* **E.A.**, N° 2, 1954.

***A propos de « the composition of Shapespeare's Plays » de Albert Feuillerat, Yale University Press,* 1953.**

346. LAW (R. A.). — *Shakespeare historical cycle : Rejoinder.* Studies in Philology, Vol. LI, N° 1, 1954.

347. MASEFIELD (John). — *William Shakespeare.* London, Heinemann, Ltd., 1954, Nouv. édit. rev. et augm.

348. OPPEL (Horst). — *Die Gonzala-Utopie in Shakespears « Sturm ».* Deutsche Vierteljahrsschrift, 1954, N° 2.

349. PRESSON (R. K.). — *Shakespeare's « Troilus and Cressida » and the legends of Troy.* The Univ. of Wisconsin Press, 1953.

350. ROSENBERG (M.). — *The « refinement » of « Othello » in the 18th Century british theatre.* Studies in Philology, Vol. LI, N° 1, 1954.

351. SAUREL (Renée). — *Shakespeare échappe à Hercule Poirot.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.
A propos de Shakespeare par lui-même, *par Jean Paris.*

352. SEHRT (E. Th.). — *Vergebung und Gnade bei Shakespeare.* Stuttgart, Kœhler, 1952, 260 p.

353. SPALDING (K. J.). — *The philosophy of Shakespeare.* Oxford, G. Ronald 1953-VIII, 191 p.

354. SPENCER (Theodore). — *Shakespeare and the nature of man.* New-York, The Macmillan C°, Lowel Lectures, 1951, XVI-233 p.

355. SPRAGUE (A. C.). — *The stage business in Shakespeare's plays : a postcrift.* London, The Society for theatre Research, Pamphlet Series, N° 3, 1953.

356. STAMM (Rudolf). — *Die moderne Shakespeare Forschung und das lebende Theater in England.* Neue Schweizer-Rundschau, juin 1954.

357. STONE (W. B.). — *Shakespeare and the sad augurs.* The Journal of English and Germanic Philology, LII, 4, 1953.

358. TILLYARD (E. M. W.). — *Shakespeare's historical cycle : organism or compilation?* Studies in Philology, Vol. LI, N° 1, 1954.

359. THOMSON (J. A. K.). — *Shakespeare and the classics.* London, Allen and Unvin, 1952.

360. VALLETTE (Jacques). — *Shakespeariana.* **M.F.**, août 1954.

SHAW (G. B.)

361. MANDER (R.), MITCHENSON (J.). — *Theatrical companion to Shaw.* Int. by Sir Barry Jackson. London, Rockliff, in-8°, 344 p., 276 ill.
Voir aussi N° 519.

WILDE (Oscar)

362. AUBRIANT (Michel). — *Le procès d'Oscar Wilde se plaidera demain.* Paris-Théâtre, N° 90.

GRECE

363. AVATANGHELOS (H.). — *Modern Literary forms and Currents in Greece.* Books Abroad, Spring, 1954.
Une partie est consacrée au théâtre.

364. MOUZENIDIS (Taki). — *Le théâtre contemporain.* Nouvel An Littéraire, 1954 (en grec).

INDES

365. MALSHE (S. G.). — *Marathi Drama Festival.* Theatre Group Bulletin, Vol. II, N° 6, 1954.

IRLANDE

366. HABART (Michel). — *Le théâtre irlandais.* Théâtre Populaire, N° 9.

367. TRIVIDIC (C.). — *J. M. Synge devant l'opinion irlandaise.* **E.A.**, N° 2, 1954.

ITALIE

368. — *Analyse des pièces représentées pendant la saison théâtrale* 1953-54. Revue du Théâtre Italien, 1953, N° 6.

369. — *Analyse des nouvelles pièces représentées pendant la saison théâtrale* 1953-1954. Ibid., 1954, N° 1.

370. — *La ricostruzione del Teatro Regio di Torino dov'era e com'era.* Torino, Del Signore, 1954, in-8°, 48 p. ill.

371. — *Il Teatro verde di S. Giorgio Maggiore.* Ill. **S.**, N° 99, 1954.

372. AMICO (Silvio d'). — *Epoche del teatro italiano dalle origini ai giorni nostri.* Firenze, Sansoni, in-16, 148 p.

373. — *Introduzione alla commedia dell'Arte.* **R.S.T.**, N°s 9-10.

374. — *Spectacles à ciel ouvert.* **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

375. APOLLONIO (Mario). — *L'improvvisazione nella Commedia dell' Arte.* **R.S.T.**, N^os^ 9-10.

376. BRUNELLI BONETTI (Bruno). — *Appendice alla storia del teatro di Padova. Il Carteggio teatrale degli Obizzi.* Atti e memorie dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, CCCLII, Nuova Serie, Vol. LXIV.

377. BRUSCHINI (Nino). — *La Duse inconnue, une aventure spirituelle.* **R.T.**, N° 28.

L'association Duse-Cesare Rossi.

378. FRASCANI (F.). — *Eduardo Scarpetta miseria e nobiltà.* **S.**, N^os^ 100-101, août-septembre 1054.

379. FUBINI (Mario). — *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura.* Bari-Laterza, 1953, 205 p.

380. POSSENTI (Elegio). — *Sopravvivenza delle Maschere.* **R.S.T.**, N^os^ 9-10.

381. STEFANILE (Mario). — *Antonio Petito, homo neapolitanus.* **S.**, N^os^ 100-101, août-septembre 1954.

382. SIMONI (Renato). — *I comici dell' Arte.* **R.S.T.**, N^os^ 9-10.

*Voir aussi N^os^* 551 et 552.

ALFIERI

383. CARETTI (Gianfranco). — *Note alfieriane* (con documenti inediti) Convivium. Dai dettatori al Novecento, studi in ricordo di C. CALCATERRA. Torino, S.E.I., 1953.

384. COMELLO (Toni). — *Note sull' « Antigone » di Alfieri.* Ridotto, IV, N^os^ 5-8, 1954.

386. LEVI (G. A.). — *Vittorio Alfieri.* Breschia, Morcelliana, 1954.

ANNUNZIO (Gabriele d')

387. NATALI (G.). — *Gabriele d'Annunzio e gli scrittori italiani.* Catania, La Cartotecnica, 1954, in-8°, 48 p.

BETTI (Ugo)

388. AMICO (Silvio d'). — *Ugo Betti poète tragique.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 7.

389. CLAVEL (Maurice). — *Irène Sauvée?* Ibid.

390. FIOCCO (Achile). — *Ugo Betti.* Roma, De Luca, 1954, 72 p. bibl.

391. LEBESQUE (Morvan). — *Rendez-vous avec Ugo Betti.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L. BARRAULT, N° 7.

GIACOMO (Salvatore di)

392. — *Opere.* II : *Il teatro e le cronache.* A cura du Fr. FLORA e Mario VINCIGUERRA. Milano, 1952.

GOLDONI (Carlo)

393. — *Arlecchino servitore di due padroni.* Saggio e note di Francesco ZAPPA. Roma, Ediz. O. Barjes, 1953, XXX-96 p.

394. BRUNELLI BONETTI (Bruno). — *Corrispondenti veneziani del Metastasio.* Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Vol. CXI, 1953.

Goldoni, Gozzi, etc.

395. GIVELOGOV (A. K.). — *Carlo Goldoni e le sue commedie.* Rassegna Sovietica, N° 9, septembre 1953.

GOZZI (Carlo)

396. BARONCELLI da ROS (B.). — *Studi sul teatro di Carlo Gozzi.* Drammaturgia II, Primavera, 1954.

GRELLA (Edoardo)

397. FILIPPONE (V.). — *Edoardo Grella il gentiluomo e lo scrittore.* Ridotto, 1954, N°s 9-10.

MACHIAVEL

398. MACHIAVELLI (N.). — *La Mandragola.* Int. di P. Gobetti. Bologna, Cappelli, 1954, in-16, 136 p.

PIRANDELLO

399. CANTORO (U.). — *Luigi Pirandello e il problema della personnalità.* Bologna, Gallo, 1954, 2e édit., in-16, 211 p.

400. SCIASCIA (L.). — *Pirandello et le pirandellisme.* La Revue des Lettres Modernes, N°s 4 et 5-6, 1954.

401. WANDRUSZKA (Mario). — *Luigi Pirandello.* Deutsche Vierteljahrsschrift, 1954, N° 2.

402. ZOJA (Nella). — *Pirandello.* Brescia, Morcelliana, 1954.

RUZZANTE

403. RUZZANTE. — *Dialoghi.* Préf. et trad. di G. A. Cibotto. Torino, Einaudi, 1953, 78 p.

404. GRABHER (C.). — *Sulla datazione dell'Anconitana.* La Rassegna della Letteratura Italiana, 1954, N° 1.

VERGA

405. MARIANI (Gaetano). — *Sul teatro di Verga.* Rassegna di Cultura e Vita Scolastica, VII, N°s 7, 8 et 9.

VIVIANI (R.)

406. SPAINI (Alberto). — *Raffaele Viviani, lo zingaro triste.* **S.**, N°s 100-101, août-septembre 1954.

JAPON

407. FUKUI (Yoshio) et OHASHI (Yasuo). — *Les formes populaires du théâtre japonais.* Théâtre Populaire, N° 7, 1954.

408. GOTH TRUDY. — *Il Kabuki di Tokio.* **S.**, N° 99, 1954, ill.

409. OKAYAMA (L. T.). — *Le théâtre traditionnel au Japon.* Bulletin de l'Association G. Budé, mars 1954.

410. SIEFFERT. — *Le théâtre japonais.* In, «Le Japon », Collect. « Monde en couleurs », édit. Odé, 1954.

Le Nô. Le Kabuki. Le Bunraku.

Voir aussi N° 68.

MEXIQUE

411. ENGLEKIRK (J. E.). — « *Y el padre Eterno se ardia...* » *En torno al teatro popular mexicano.* Hispania (Baltimore), noviembre 1953.

PAYS-BAS

412. A. de H. — *Zestig Jaar. Amsterdamse Stadsschouwburg.* Het Toneel, 1954, N° 7.

413. GELDER (H. E. Van). — *Een fraas Paleis, dat een goede Schouwburg werd.* Het Toneel, 1954, N° 3.

PAYS SCANDINAVES

414. DOWNS (B. W.). — *Norwegian Comedy.* I. The Horseman, XI, 5.

HOLBERG

415. BILLESKOV-JANSEN (E. J.). — *Nye Studier over Holberg ved Arbejdsbordet.* Danske Studier, 1954, N° 1.

416. FREDERIKSEN (E.). — *Holberg-Problemer.* Ibid.

417. HANSEN (A.). — *Orn Studiet of Holbergs sprog.* Ibid.

418. KEHLER (J.). — *Holberg of det danske Publikum.* Ibid.

419. KROGH (T.). — *En stor Holbergsknespiller.* Ibid.

420. MOLLER (H.). — *Komik og humor i Holbergs komedier.* Ibid.

421. ROMAINS (Jules). — *Holberg l'européen.* Revue Danoise, 1954, N° 5.

IBSEN

422. JOYCE (James). — *Le nouveau drame d'Ibsen.* Théâtre Populaire, N° 9.

423. NORTHAM (John). — *Ibsen's dramatic method.* London, Faber and Faber, 1953, 232 p.

424. STRUVER (Clara). — *Ibsens dramatische gestalten. Psychologie und Symbolik.* Amsterdam, North Holland Publishing C°, 1952, 549 p.

POLOGNE

MICKIEWICZ

425. WEINTRAUB (W.). — *Adam Mickiewicz. The mystic politician.* Harvard Slavic Studies, N° 1. Harvard University Press, 1953.

PORTUGAL

426. — *Portuguese literature in the last twenty years.* Books Abroad, Spring, 1954.
IV. Hernâni Cidade : The Novel and the Theater.

427. GROULT (Pierre). — *Le diable picard de Gil Vicente.* Bulletin des Etudes Portugaises, Vol. XVI.

428. OLIVIERO (Joaquim de). — *A Visitaçao de Gil Vicente à rainha parida dona Maria.* Lisboa, 1953.

429. REVAH (I. S.). — *Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente.* Nueva Revista de Filología Hispánica. VII, 1953.

U.R.S.S.

430. STRUVE (Gleb). — *Tchékhov deux fois censuré.* Preuves, N° 43.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

431. — *Le premier Festival International d'Art Dramatique de Paris.* Supplément au T. IV de Théâtre de France.

432. — *Europese Festivals* 1954. Het Toneel, 1954, N° 4.
— *Festival International d'Art Dramatique de Paris* (juin-juillet 1954). Paris, W. Fischer, 1954, in-4°, 22 p.
Note liminaire de B. L. Deutsch. Bienvenue à nos amis, avant-propos par Roger Ferdinand. Préface par Frédéric Dupont.

433. ANTOINE (André-Paul). — *Le Festival de Paris.* **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

434. BARRAULT (J.-L.). — *La vie de tournée.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

435. BROCK-SULZERCE. — *Die Commedia dell'Arte und ihre Rolle im heutigen Theater.* **R.S.T.**, N°s 9-10.
Voir aussi N° 203.

436. CARRINGTON LANCASTER (H.). — *Observations on french, spanish and english theaters in d'Argens « Lettres Juives » and « Lettres cabalistiques ».* **M.L.N.**, avril 1954.

437. GILDER (Rosamond). — *L'Unesco et le Théâtre.* **T.M.**, Vol. III, 4, ill.

438. GOURFINKEL (Nina). — *L'apport du théâtre étranger au début du siècle.* La Revue des Lettres Modernes, N°s 3 et 4, 1954.

439. SAURAT (D). — *Le caractère européen des classiques français et la nécessité de la prose française.* Marsyas, (New-York), mars 1953.

ALLEMAGNE-AMERIQUE LATINE

440. KLEIST. — *Pentesilea.* Buenos-Aires, Sur, 1954.

441. — *El principe de Homburgo.* Edic. Losangue, N° 5.

ALLEMAGNE-FRANCE

442. KOHLER (E.). — *Jean Giraudoux et l'Allemagne.* Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, avril 1954.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

443. ATKINS (S.). — *Goethe, Calderon and Faust : Der Tragödie, zweiter Teil.* **G.R.**, N° 2, 1953.

ESPAGNE-AMERIQUE LATINE

444. JOHNSON (Harvey L.). — *Compañias teatrales en Arequipa en* 1621 *y* 1636. Nueva Revista de Filología Hispánica, VII, 1953.

ESPAGNE-FRANCE

444. ALARCON (P. A. de). — *Le Tricorne*, adaptation de R. CORTAT, **E.T.**, N° 25.

445. CERVANTÈS. — *Le Vieux Jaloux.* Adaptation de E. ROBLES, Alger, Rivages, 1954.

446. GARCIA LORCA (F.). — *Yerma.* L'Avant-Scène, N° 98.

447. QUALIA (Ch. B.). — *A note on the popularity of Boissy's La Vie est un Songe.* Bulletin of Comediantes, Vol. VI, N° 2.

448. ROSENBAUM (S. C.). — *Henry de Montherlant and Spain.* Bulletin of Spanish Studies, XXIX, 1952, Liverpool.

ESPAGNE-ITALIE

449. STEFANI (Alessandro de). — *Il curioso impertinente.* **Sc.**, N° 7, 1954.

FRANCE-AMERIQUE LATINE

450. FRANK (André). — *La Compagnie Renaud-Barrault en Amérique Latine.* Revue de la Pensée Française, 1954, N° 5.

Voir aussi N° 434.

FRANCE-ESPAGNE

451. AZCARRAGA (J. L. de). — *Una tragedia jacobea representada por peregrinos franceses a fines del siglo XVI.* Clavileño, Madrid, janvier-février 1954.

452. RIBBANS (G. W.). — *Una nota sobre el teatro de Bécquer.* Revista de Filología Española XXXVI, I.

FRANCE-GRECE

453. CARANTINOS. — *L'influence du théâtre français en Grèce.* Nouvel An Littéraire, 1954 (en grec).

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

454. LOISELET (J.-L.). — *L'apport de Molière au théâtre anglais du début de la Restauration au milieu du* XVIII*e siècle.* La Revue Française, février 1954.

455. VOISINE (J.). — *Les Anglais comprennent-ils Molière?* La Revue des Lettres Modernes, N° 9, 1954.

FRANCE-ITALIE

456. GIRAUDOUX (J.). — *La pazza di Chaillot.* Trad. di R. RADICE. Torino, Einaudi, 1954, in-16, 118 p.

457. MOLIÈRE. — *Le preziose ridicole.* A cura di F. PICCO, Firenze Sansoni, 1953, XXXIX-137 p.

458. MUSSET (A. de). — « *Con l'amore non si scherza* », e altre commedie, trad. di F. FILIPPINI. Milano, Rizzoli, 1954, in-16, 184 p.

FRANCE-ROUMANIE

459. RADULESCO (H.). — *Portée morale et sociale du théâtre français chez les Roumains au* XIX*e siècle.* Revue des Etudes Roumaines, N° 1, 1953.

FRANCE-PAYS SCANDINAVES

460. VINDING (Ole). — *Autre pays, autre couleur théâtrale.* Revue Danoise, 1954, N° 5.

Les adaptations France-Danemark.

FRANCE-U.R.S.S.

461. — *La Comédie Française en U.R.S.S.* Paris-Théâtre, N° 86.

462. — *La tournée en U.R.S.S. de la Comédie-Française.* **E.S.**, N° 74.
Textes de M. Tchoulaki, E. Tourtchaninova, V. Fink.

463. DESCAVES (Pierre). — *Molière en U.R.S.S.* Paris, Amiot-Dumont, 1954.

464. KEMP (Robert). — *Moscou reçoit.* Paris, Bernard Grasset, in-8°, 148 p.

FRANCE-YOUGOSLAVIE

465. DEANOVIC (M.). — *Le théâtre de Molière à Raguse au* XVIII^e *siècle.* **R.L.C.**, janvier-mars 1954.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

466. FITZGERALD (T. A.). — *Shakespeare in Spain and Spanish America.* **M.L.J.** (Merrasha, Wisconsin). XXXV, 1952.

467. SALAZAR CHAPELA (E.). — *Shakespeare en español.* La Nacion, Buenos-Aires, 3 août, 1952.

468. SHAKESPEARE (W.). — *Hamlet. Estudio Critico* (Eugenio M. de Hostos). Buenos-Aires, Editions Inti, 1954.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

469. GUEZ (Gilbert). — *Oscar Wilde et les Théâtres de Paris.* Paris-Théâtre, N° 90.
Les représentations des pièces de Wilde.

470. GILSOUL (Raoul). — *Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises en Belgique de* 1850 *à* 1880. Bruxelles, Palais des Académies, 1953, in-8°, 342 p.

471. SHAKESPEARE. — *Tout est bien qui finit bien.* Trad. C. CAMBILLARD. Paris, Belles Lettres, 1952, XXV-232 p.

472. VANDEGANS (A.). — *L'évolution du jugement de Chateaubriand sur Shakespeare entre* 1801 *et* 1836. Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 1953, N^os 2-3

473. VANDERHOOF (M. B.). — *Hamlet : a tragedy adapted from Shakespeare* (1770) *by Jean François Ducis.* A critical edition. Proceedings of the America Philos. Society (Philadelphie), 1953.

474. WILDE (O.). — *Constance,* reconstitution inédite de H. de BRIEL et GUILLOT de SAIX. Les Œuvres Libres, Nouvelle Série, N° 101 (327), octobre 1954.

475. — *Théâtre,* trad. de l'anglais par G. de SAIX, Paris, Denoël, 1954, 432 p., 12 × 19.
L'éventail de Lady Windermere. Un mari idéal. Une femme sans importance. Il importe d'être constant.

476. — *Il importe d'être constant,* trad. G. de SAIX. Paris-Théâtre, N° 90.

477. — *L'important c'est d'être fidèle,* trad. Ch. CAMBILLARD. France-Illustration, Supplément Théâtral et Littéraire, N° 165.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

478. — *Un texte inédit de Romain Rolland.* **E.T.**, N° 25.
Sur une représentation du Roi Lear *par Rossi, décembre* 1889.

479. — « *La Dodicesima notte* », trad. di C. V. LODOVICI. Torino, Einaudi, 1954, in-16, 145 p.

480. « *Il mercante di Venezia* ». « *Tutto è bene quel che finisce bene* ». A cura di N. NERI. Torino, UTET, 1954, in-16, 279 p.

481. WILDE (O.). — *Teatro e poesia,* trad. di Frida BALLINI, Aldo CAMERONI, M. S. FERRARI, Emanuele GRAZZI, Carlo IZZO, M. O. LENTATI. Roma, Casini, 1954, 685 p.

GRANDE-BRETAGNE-PAYS SCANDINAVES

482. ANDERSEN (Hans). — *Strindberg's Master Olof and Shakespeare.* Uppsala, S. B. Lilpegran édit.

GRANDE-BRETAGNE-TCHECOSLOVAQUIE

483. VRCHLICKA (E.). — *Shakespeare et les comédiens tchèques.* Literarni noviny 17, IV, 1954 (en tchèque).

GRANDE-BRETAGNE-U.R.S.S.

484. GRANDJARD (H.). — *Le byronisme de Mácha.* **R.L.C.**, janvier-mars 1954.

ITALIE-ESPAGNE

485. CHICHARDO de LÉON (J.). — *Pirandelismo en la literatura española.* Quardeni Ibero Americani (Torino).

486. GUERRIERI (Gerardo). — *Lettera per un saggio su « Commedia dell'Arte e Spagna ».* **R.S.T.**, N°s 9-10.

487. MEREGALLI (F.). — *La lírica de d'Annunzio.* Revista de Literatura I, N° 2.

Influence du théâtre et des romans de d'Annunzio en Espagne.

ITALIE-FRANCE

488. ATTINGER (Gustave). — *L'évolution d'un type en France : Arlequin.* **R.S.T.**, N°s 9-10.

489. CHANCEREL (Léon). — *Permanence et réveil de la Commedia dell'Arte, en France.* Ibid.

490. COURVILLE (Xavier de). — *La commedia francisée de Marivaux : un renouveau de la scène française au feu de la rampe italienne.* Ibid.

U.R.S.S.-AMERIQUE LATINE

491. LEBÈGUE (Rraymond). — *Les débuts de la Commedia dell'Arte en France.* Ibid.

492. LELIÈVRE (R.). — *G. et M. Sand, adaptateurs de Ruzzante.* **R.L.C.**, 1954, N° 2.

493. LERMINIER (Georges). — *La Commedia dell'Arte et notre temps.* **R.S.T.**, N°s 9-10.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

494. FLETCHER (Ifan Kyrle). — *Italian comedians in England in the 17th Century.* **T.N.**, VIII, N° 4 et **R.S.T.**, N°s 9-10.

495. LÉA (Kathleen M.). — *Connections and contrats between the Commedia dell'Arte and English Drama.* **R.S.T.**, N°s 9-10.

496. ROSATI (S.). — *Il « Coriolano » di Shakespeare.* Nueva Antologia (Roma), décembre 1953.

497. OBERTELLO (Alfredo). — *Su una compagnia di comici italiani a Londra nel* 1678/9. **R.S.T.**, N°s 9-10.

ITALIE-U.R.S.S.

498. LOGATTO (Ettore). — *La commedia dell'Arte in Russia.* Ibid.

PAYS SCANDINAVES-FRANCE

499. BRUNELLE (Madeleine). — *L'influence d'Ibsen sur Romain Rolland.* Revue des Sciences Humaines, N° 71.

500. GRANIER (Maurice). — *Strindberg et le théâtre français.* **C.D.O.**, N° 14.

PAYS SCANDINAVES-ITALIE

501. STRINDBERG. — *Romanzie e drammi.* A cura di Carlo Picchio, Roma, Casini, 1954, 663 p.

PAYS SCANDINAVES-TCHECOSLOVAQUIE

502. FRAENKL (Pavel). — *Bjornson og tsjekkisk litteratur.* Oslo, Gyldendal Norsk, 1953, 126 p.

U.R.S.S.-AMERIQUE LATINE

503. GOGOL. — *Amas muertas.* Buenos-Aires, Edic. Losangue, N° 7.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

504. BLANCHART (Paul). — *Le temps d'aimer.* L'Amateur, N° 40.

Devoirs des amateurs,

505. BRO (Yves). — *Le théâtre amateur est-il à la source dramatique?* Toulouse. Edit. de « *La Vie Toulousaine* », 1954, in-16, 16 p.

506. MITCHELL (J. D.). — *The International Amateur Theatre Association.* **E.T.J.**, may 1954.

507. SION (Georges). — *Comment on fait du Théâtre.* L'Amateur, N° 40.

b) Théâtre universitaire, scolaire

508. BRASMER (W.). — *The first university theatre round in England.* **E.T.J.**, mars 1954.

509. DIENESCH (Marie). — *Le jeu dramatique dans les établissements scolaires.* **E.N.**, 1954, N° 19.

510. DOGLIO (F.). — *II II° Festival dei teatri universitari a Parma.* **S.**, N° 97.

511. GUIMAUD (Jean). — *L'éducation de la personnalité.* L'Amateur, N° 39, 1954.

512. X... — *A propos du théâtre éducatif et d'un stage d'art dramatique.* Ibid., N° 40.

Sur le Centre Educatif d'Art dramatique rattaché au Service national de la Jeunesse du Ministère de l'Instruction publique (Bruxelles).

513. HODGE (Francis). — *A symposium on aims and objectives in educational theatre.* **E.T.J.**, may 1954.

514. McDOWELL (John H.). — *A survey of theatre in fourteen universities.* Western Speech, XVIII, N° 3.

515. NICHOLS III (G. E.). — *A directory of summer theatres accepting apprentices and students* 1954. **E.T.J.**, mars 1954.

516. SCHOELL (E. R.). — *College and universities productions,* 1952-1953. **E.T.J.**, may 1954.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

517. LAW (M.). — *A directory of american colleges and universities offering curricular programs in children's theatre.* Ibid., mars.

518. SLEPNÉVA (T.). — *Le théâtre pour les jeunes.* **E.S.**, N° 75.

519. STONE (M. W.). — *Shakespeare and the juvenile drama.* **T.N.**, Vol. VIII, N° 3.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

520. ISOU (Isidore). — *Passé, présent et futur du mime.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

521. LE MAROIS (J.-L.). — *Quatre soirs place Dancourt.* Ibid.

La pantomime à propos des représentations de Tandis que j'agonise, *à l'Atelier par J.-L. Barrault.*

522. RÉMY (Tristan). — *Jean-Gaspard Deburau.* Préface de J.-L. Barrault. Paris, l'Arche, 1954. Coll. « Le Théâtre et les Jours », N° 4, 224 p., ill. **C.R.**

523. — *Phénomènes d'autrefois.* Interforain, N° 165, 1954.

Artistes d'agilité.

524. — *Les grandes familles du Cirque : Les Averinos.* Ibid. N° 175 et suiv.

525. ZAVATTA. — *Trente ans de cirque.* Préface de P. Mac Orlan. Paris, Sabedit, 1954, in-16 jésus, 160 p., 25 ill.

526. DERVAL (Paul). — *Folies-Bergères.* Préface de Maurice Chevalier. Paris, Edit. de Paris, 15 × 20, 1954.

527. ARIMOND (Dr H.). — « *Beseelte Hände* » *Dramaturgie des kunstlerischen Handpuppenspiels.* Puppenspiel-Rundschau, IV, N° 12.

528. HEAD (Leonora D.). — *Commedia dell'arte for puppets.* The Puppetry Journal, may-june 1954.

529. JACOBS (E. R.). — *The puppet theatre of Sicily.* **E.T.J.**, 1954, mars.

530. LOHMANN (Gisela). — *Poppenspel in de kindertuin.* Het Poppenspel, 1954, N° 1.

531. LOWENSTEIN (Magda). — *Poppenspel in een eerste klasje.* Ibid.

532. MORICE (G.). — *Die erste Europatour der englischen Puppenspieler.* Puppenspiel-Rundschau, IV, N° 12.

533. ROBINSON (F. W.). — *Report on McPharlin Collection.* The Puppetry Journal, july-august 1954.

534. STEVENS (Martin). — *Shakespeare into puppets.* The Puppetry Journal, may-june 1954.

535. THURMAN (Anne). — *Musical Pantomime with puppets.* Ibid.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

536. BARRAUD (Henri). — *Musique et Théâtre à la Comédie-Française.* L'Illustre Théâtre, N° 1.

537. HARDING (Bertita). — *Magic Fire* [Wagner, life and music]. London, G. G. Harrap, 1954.

538. LEBOIS (André). — *Berlioz écrivain.* France-Asie, N° 97.

539. LOOS (P. A.). — *Richard Wagner, Vollendung und Tragik der deutschen Romantik.* Bern, A. Francke, 1952.

540. MARTYNOV (Yvan). — *L'Opéra « Boris Godounov » de Modeste Moussorgski.* **E.S.**, N° 77, 1954.

541. METASTASIO. — *Tutte le opere.* A cura di B. Brunelli, Vol. V. Lettere. Milano, Mondadori, 1954, in-16, 932 p.

542. SALAZAR (A.). — *Metastasio, « La Niteti » española y la prosapia de « Aida ».* Nuestra Música (Mexico), VII, 1952.

543. VALENSI (Theodore). — Louis XIV et Lulli. Paris-Nice, J. Dervyl, 19 × 13, 276 p.

Voir aussi N°s 203, 212.

b) Danse et Ballet

544. DAGUERRE (Pierre). — *Le Marquis de Cuevas.* Paris, Denoël, 1954, ill. 15 × 20, 168 p. **O.R.**

545. DETAILLE et MYLYS. — *Les Ballets de Monte Carlo,* 1911-1944. Préface de Jean Cocteau. Paris, Arc-en-Ciel, 1954, 284 p., 350 photos.

546. ESMOND (Julien). — *Martha Graham.* Theatre Group Bulletin. Vol. II, N° 5, 1954.

547. LIDO (Serge). — *Ballet,* N° 4. Préface de J.-L. Barrault. Paris, Soc. Franç. du Livre, 1954, 124 p. ill.

548. LIFAR (Serge). — *Le livre de la Danse,* ill. par Aristide Maillol, Pablo Picasso, Christian Bérard, Léon Leyritz, Jean Cocteau, Jean-Denis Malclès, etc. Paris, Soc. Franç. de Diffusion Musicale et Artistique, 1954, in-8°, 227 p.

549. VOLKOV (Nikolaï). — *Les ballets soviétiques* (avec présentation des danseurs et danseuses de la Compagnie). **E.S.**, N° 74.

Voir aussi N° 203.

c) Arts plastiques

550. — *A portrait of Lope de Vega. Notes.* Atlante, II, N° 2.

Collection du Marquis de Ginori, Florence.

551. ADHÉMAR (H.). — *Sur quelques tableaux français représentant la Commedia dell'Arte.* XVI^e^ *et* XVIII^e^ *s.* **R.S.T.**, N°s 9-10, ill.

552. MARIANI (Valerio). — *Commedia dell'Arte e arti figurative.* Ibid.

553. MEYER (Jean). — *Molière a touché ce portrait.* L'Illustre Théâtre, N° 1.

Reproduction en couleurs de la miniature de Drujon, peinte en 1673 et donnée par Molière à Boileau, disparue en 1871 et retrouvée par Jean Meyer. — Voir aussi N° 182.

d) Cinéma

554. ALTER (André). — *De la magie à la communion.* **R.T.**, N° 28.

555. FRANCA (J.). — *Charles Chaplin, le « self-made-myth ».* Lisbonne, Inquirito, 1954.

556. NOURISSIER (François). — *Le cinéma est-il un spectacle?* Théâtre Populaire, N° 10.

557. ZUKOR (Adolph). — *Le public n'a jamais tort.* Trad. de l'américain par J. Jurresvo. Paris, Corréa, 1954.

XVII
THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

558. — *Que doit-on entendre par critique théâtrale?* Enquête dans Cartaz (Lisbonne), 7 et 21 septembre 1954.

Textes de Alves da Cunha, Erico Braga, Antonio Pedro, João Pedro de Andrade, Luiz Francisco Rebello et Orlando Vitorino.

559. LEHMANN (A. G.). — *Sainte Beuve critique de la littérature anglaise.* **R.L.C.**, 1954, N° 4.

560. LEJEALLE (Léon). — *Daniel Mornet.* **L.M.**, N° 484, déc. 1954.

561. R. L. — *Daniel Mornet.* **R.L.C.**, 1954, N° 4.

562. — *René Bray.* Ibid.

563. PECORINI (G.). — *Responsabilità verso Simoni.* **S.** N° 99.

564. SMITH (D. F.). — *The critics in the audience of the London theatres from Buckingham to Sheridan (1670-1779).* Univ. of New Mexico Press, s. d.

565. STRINDBERG (August). — *Théâtre et critique.* Théâtre Populaire, N° 10.

Ophélie. Un théâtre religieux. La femme du Roi Lear. La Critique.

XVIII
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE

a) Genres

566. H. G. — *Théâtre et Histoire.* **C.D.O.**, N° 14.

567. BRÉE (Germaine). — *Poetic scene in France.* Renascence, Vol. VI, N° 2.

568. DAWSON (F. K.). — *La Mesnardière's theory of tragedy.* **Fr. St.**, avril 1954.

569. DISHER (M. W.). — *Melodrama, Plots that thrilled.* London, Rockliff, 130 ill.

570. FRIEDRICH (C. J.). — *The age of the baroque 1610-1660.* New-York. Harper and Brothers, Londres, Hamish Hamilton, 1953.

571. PARKER (A. A.). — *Reflections on a new definition of « baroque » drama.* Bulletin of Hispanic Studies XXX, N° 119.

572. SASTRE. — *Porvenir de la tragedia.* Cuadernos hispano americanos, noviembre 1952.

573. TRAVERS (S.). — *Notes on the nature and technique of french dramatic parody in the 19th century.* Sympotium [Syracuse], mai 1953.

b) Personnages

574. ARCO (Ricardo). — *La dueña en la literatura española.* Revista de Literatura, III, N° 6.

575. BRAGAGLIA (A. G.). — *La tecnica di Pulcinella.* **S.**, N^os^ 100-101.

576. BOUGHNER (D.). — *The braggart in Renaissance Comedy : a study in comparative drama from Aristophanes to Shakespeare.* Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1954.

577. BRAUN (S. D.). — *The courtesan in the Théâtre Libre.* Symposium, mai 1953.

578. CROCKER (L. G.). — *Hamlet, Don Quijote, La Vida es sueño.* **PMLA**, mars 1954.

579. GRIECO (Giuseppe). — *Il segreto di Pulcinella è un segreto che non esiste.* **S.**, N^os^ 100-101.

580. MINDER (Robert). — *L'image du père dans la littérature allemande.* La Revue des Lettres Modernes, N° 2, 1954.

Passages concernant l'œuvre de Kleist, Hauptmann.

581. MOILLAUD (Maurice). — *Qui est Dom Juan?* La Nouvelle critique, N° 53, mars 1954.

582. PITOU (A.). — *Analyse du caractère d'Oreste.* L'Enseignement Chrétien, février 1954.

583. SIMON (Alfred). — *La scapinade providentielle.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 9.

584. SPINELLI (V.). — *Los tres mentirosos.* Clavileño, IV, N° 24.

Ruiz de Alarcon's, La verdad suspechosa, *Corneille's,* Le Menteur *and Goldoni's* El Mentiroso.

585. WINSTANLEY (L.). — *Hamlet, Sohn der Maria Stuart.* Pfullingen, Günther Neske, 1952.

Voir aussi N° 189.

c) Thèmes

586. ABELE (R. von). — *Ulysses : The myth of myths.* **PMLA**, LXIX, N° 3.

587. BANNINGEN (K.). — *Wiedersaehen mit Prometheus.* Neue Schweizer Rundschau, janvier 1954.

588. CORNIL (Suzanne). — *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes.* Mémoires de l'Ac. Royale de Belgique, Classe de Lettres, XLVII, fasc. 2.

589. FRISCH (M.). — *Don Juan oder die Liebe fur Geometrie.* Frankfurt, 1953.

590. LEBEL (Maurice). — *Les mythes grecs dans la tragédie française contemporaine.* Rev. de l'Université de Laval, mars 1954.

Concerne surtout Giraudoux.

591. LOPEZ-IBOR (J.). — *Maeztu y el mito de Don Juan.* Cuadernos hispanoamericanos, sept.-oct. 1952.

592. LUBICZ-MILOSZ (O. V. de). — *Le thème du sang dans l'œuvre de O. V. de Lubicz-Milosz.* Le Journal des Poètes, février 1954.

593. RÉVAH (I. S.). — *Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente.* Nueva Revista de Filologia Hispánica (México), 1953, N^os^ 3-4.

594. SALGOT (A. D.). — *Don Juan Tenorio y el donjuanismo.* Barcelona, Juventud, 1953.

595. SALAZAR CHAPELA (E.). — *El tema de Don Juan.* Revista de Guatemala. Avril-mai-juin 1952.

596. TAUPIN (R.). — *The myth of Hamlet in France Mallarmé's generation.* **M.L.Q.**, Vol. XIV, N° 4.

597. — *Le mythe de Hamlet à l'époque romantique.* **Fr. R.**, XXVII, I.

XIX

VARIA

598. BESUS (Roger). — *Savonarole ou que meurent les témoins.* Paris, le Seuil, 1954.

Dialogue dramatique en 3 actes.

599. SOMERSET MAUGHAM (W.). — *La comédienne.* Paris, Plon, Série Rouge, N° 40, 1954.

Roman.

Dépôt légal 1^er^ *trimestre* 1955. *Le Gérant :* G. Larché.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Sous presse

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

(1705)

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

1 volume in-8° raisin

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

---

Pauline TEILLON-DULLIN

et Charles CHARRAS

Préface de Jean-Louis-Barrault

CHARLES DULLIN

ou

LES ENSORCELÉS DU CHATELARD

1 volume in-8° couronne

Collection "ÉCRITS SUR LE THÉATRE"

JACQUES COPEAU

NOTES

SUR LE

MÉTIER DE COMÉDIEN

Textes inédits recueillis par M.-H. Dasté

Préface de Michel Saint-Denis

1 vol. in-4° couronne (tirage limité et numéroté)

Prix : 480 frs

MICHEL BRIENT, EDITEUR - PARIS